汉译世界学术名著丛书

美　学

第三卷　上册

〔德〕黑格尔著



汉译世界学术名著丛书

美　　学

第三卷　上册

〔德〕黑格尔著

朱光潜译

商务印书馆

1981年·北京

汉译世界学术名著丛书

美　学

第三卷　上册

〔德〕黑格尔著　朱光潜译

商　务　印　书　馆　出　版

（北京王府井大街36号）

新华书店北京发行所发行

北京第二新华印刷厂印刷

统一书号：2017·222

1979年11月第1版　　开本 850×1168 1/32

1981年4月北京第2次印刷　　字数 300千

印数 12,400 册　　印张 13 1/8　插页 4

（60克纸本）定价：1.50 元

汉译世界学术名著丛书
出 版 说 明

我馆历来重视移译世界各国学术名著。从五十年代起，更致力于翻译出版马克思主义诞生以前的古典学术著作，同时适当介绍当代具有定评的各派代表作品。幸赖著译界鼎力襄助，三十年来印行不下三百余种。我们确信只有用人类创造的全部知识财富来丰富自己的头脑，才能够建成现代化的社会主义社会。这些书籍所蕴藏的思想财富和学术价值，为学人所熟知，毋需赘述。这些译本过去以单行本印行，难见系统，汇编为丛书，才能相得益彰，蔚为大观，既便于研读查考，又利于文化积累。为此，我们从今年着手分辑刊行。限于目前印制能力，现在刊行五十种，今后打算逐年陆续汇印，经过若干年后当能显出系统性来。由于采用原纸型，译文未能重新校订，体例也不完全统一，凡是原来译本可用的序跋，都一仍其旧，个别序跋予以订正或删除。读书界完全懂得要用正确的分析态度去研读这些著作，汲取其对我有用的精华，剔除其不合时宜的糟粕，这一点也无需我们多说。希望海内外读书界著译界给我们批评、建议，帮助我们把这套丛书出好。

商务印书馆编辑部

1981 年 1 月

目　录

第三卷(上)　各门艺术的体系

第二部分 雕刻

第三部分 浪漫型艺术

第 三 卷（上）

各门艺术的体系



序　　论

我们的这门科学第一卷研究了自然美和艺术美的普遍概念和实际情况：即真正的美和真正的艺术，亦即理想处在它的各种基本定性尚未展现时的统一体，还不涉及它的具体内容和各种表现方式。

第二卷讨论了艺术美的这种本身尚未分化的混整的统一体如何展现为几种艺术类型的整体，确定了这些艺术类型的定性，这同时就是内容的定性。这种内容是由艺术精神本身发展出来的对神和人的各种美的世界观，这些世界观自成一种内部经过分别开来的体系。

以上两卷还没有涉及体现于外在因素的实际存在（具体作品），因为无论在第一卷讨论单纯的理想时，还是在第二卷讨论象征的、古典的和浪漫的三种艺术类型时，我们虽然也经常谈到内在意义和外在表现这二者之间的联系或完全协调，但是这还只是在艺术理想所分化成的各种世界观范围之内实现于本身还仅是内在的艺术产品（腹稿）。但是美这个概念本身就要求把美表现于艺术作品，对于直觉观照成为外在的，对于感觉和感性想象成为客观的东西。所以美只有凭这种对它适合的客观存在，才真正成为美和理想。因此在这第三卷里我们就要研究用感性因素创造出作品中所形成的各门艺术体系，因为只有凭这最后的形象塑造，艺术作品

才成为具体的，实在的，本身独立自足的个体。

只有理想才能成为美学的这第三个领域的内容，因为这里正是世界观整体中的美的理念本身化成对象，所以艺术作品现在还不应理解为本身分成部分的整体，而是应理解为一种有机体，其中差异面如果在第二卷已分化为一系列本质不同的世界观，现在就要分成一些个别具体化的组成部分，其中每一部分又是独立自足的整体，而且作为个别具体化的整体，可以用各种不同艺术类型来表现。按照概念，艺术的这种新的实际存在本身固然全部都应属于某一个整体，但是因为这个整体只有在当前感性领域里才变成实在的，所以理想现在就要消溶在它的组成部分里，使这些组成部分各有独立自足的地位，尽管也可以互相交错，互相联系或互相补充。这种实际存在的艺术世界就是各门艺术的体系。[①]

1. 各门艺术共同的发展过程

正如各种艺术类型，作为整体来看，形成一种进化过程，即由象征型经过古典型然后达到浪漫型的发展过程，每一门艺术也有类似的进化过程，因为艺术类型本身正是通过各门艺术而获得实际存在。但是另一方面各门艺术本身也有一种不依存于它们所对

① 这一段说明第二卷的“类型”专指象征的，古典的和浪漫的三种不同的世界观表现于“内在的艺术作品”，本卷的“各门艺术”是世界观所形成的理想“对象化”为外在的具体作品。每种世界观自成一个整体，由此分化为各门艺术也各是一个独立自足的整体(例如绘画)，这种独立性并不妨碍某一门艺术和其它艺术发生联系(例如绘画和诗歌)，也不妨碍某一历史发展阶段中除它所特长的某门艺术以外，还可以产生另一历史发展阶段中的特殊门类艺术(例如象征时期已有绘画和诗，浪漫时期还有建筑和雕刻)。

象化的那些艺术类型的独立的变化或发展过程,这种发展过程,就它的抽象的关系来看,对所有各门艺术都是共同的。每一门艺术都有它在艺术上达到了完满发展的繁荣期,前此有一个准备期,后此有一个衰落期。因为艺术作品全部都是精神产品,象自然界产品那样,不可能一步就达到完美,而是要经过开始、进展、完成和终结,要经过抽苗、开花和枯谢。

我们现在一开始就约略提到这些抽象差异的发展过程,因为它们适用于一切艺术。这些差异就是人们一般用来标志各种不同艺术风格的,例如"严峻的","理想的"和"愉快的"风格,这些风格主要指一般的观照方式和表现方式,有时只着眼到外在形式自由或不自由,简单或繁芜之类情况,总之,指内容的定性表现于外在现象的一切因素,有时只指艺术表现内容意义时对感性材料的技巧方面的加工。

通常人有一种成见,以为艺术在起源时总是简单而自然的。这句话在一定程度上当然是对的:这就是说,粗糙的和野蛮的风格比起艺术的真正精神当然较为简单自然。但是就艺术作为美的艺术而言,它的自然,生动和简单却另是一回事。所谓艺术的开始,即当作粗野来了解的简单自然,例如儿童所画的简单形体,用几条不成形的线就代表一个人像或是一匹马,与艺术和美并不相干。美作为精神的作品就连在开始阶段也要有已经发展的技巧,大量的研究和长久的练习。既简单而又美这个理想的优点毋宁说是辛勤的结果,要经过多方面的转化作用,把繁芜的,驳杂的,混乱的,过分的,臃肿的因素一齐去掉,还要使这种胜利不露一丝辛苦经营的痕迹,然后美才自由自在地,不受阻挠地,仿佛天衣无缝似地

涌现出来。这种情况有如一个有教养的人的风度，他所言所行都极简单自然，自由自在，但他并非从开始就有这种简单自由，而是修养成熟之后才达到这种炉火纯青①。

所以无论是按照事物的本质还是按照实际的历史发展来看，艺术在开始阶段总是偏向于牵强和笨重，在次要方面不厌其详，在服装和一般周围细节方面所下的工夫不厌其苦，这些外在方面愈齐全愈繁复，而真正富于表情的东西也就愈单薄，也就是说，精神的东西在形状和运动方面也就愈缺乏真正自由生动的表现。

所以从这方面来看，最原始最古老的艺术作品在各门艺术里都只表达出一种本身极其抽象的内容，例如诗中的简单故事，在酝酿中的神谱及其抽象的思想和粗疏的加工，以及一些木雕石刻的神像之类在表现方式上总不免笨拙，单调，混乱，僵硬和枯燥。特别在造形艺术里，面孔表情呆板，静止状态并不表现心灵的深思默索而只表现动物性的空洞呆板，或是走到另一极端，在表现特征上过分尖锐和夸张。就连身躯的形状和运动也是死板的，例如两只胳膊粘连到身体上，两腿没有分开，或是在笨重地，角度突出地，疾速地走动着；身体的其它部分也不象样，显得很逼促或是过分瘦长。但是在服装，头发，武器和装饰这些外表方面却大半费过许多心思，下过许多工夫，不过衣褶总是板滞的，彼此不相配合而且也不合身，例如早期的圣母像和其它神像就带有这些毛病，它们有时安排得过分整齐以至于单调，有时却棱角毕露，线条没有一定的方向，纵横乱窜。最早的诗也是零碎的，上下文不衔接的，单调的，往往只有一种思想或情感以抽象方式起着统治作用，否则就是象脱

① 这就是王安石的诗句所说的“成如容易却艰辛”。

缰之马，粗暴激烈，毫无节制，细节很混乱，整体也缺乏谨严的内在有机联系。

a）严峻的风格

所以我们在这里所要研究的风格是来在这种准备阶段之后，和真正美的艺术一起开始的。在开始时风格固然还很粗犷，但是较美的作品却已使粗犷缓和到严峻。这种严峻的风格是美的较高度的抽象化，它只依靠重大的题旨，大刀阔斧地把它表现出来，还鄙视隽妙和秀美，只让主题占统治地位，特别不肯在次要的细节上下工夫。在表现题旨中严峻的风格还坚持摹仿现成的东西，正如在内容上，无论就构思还是就表现来说，它都取材于现成的人所崇敬的宗教传统，在外在形式上它所信任的是事物本身而不是它自己的创造发明。因为它满足于事物本身的巨大效果，所以在表现上也只追随客观存在的东西。一切偶然性的东西都被严峻的风格远远地抛开，所以也见不出主体的自由和任意性的痕迹；母题都很简单，所表现的目的或旨趣不多，所以在形体结构，筋肉和运动方面也没有多少细节上的变化。

b）理想的风格

其次，理想的纯美的风格介乎对事物只作扼要的表现和尽量显出愉快的因素这两种风格之间。我们可以把这种理想的风格称之为寓最高度的生动性于优美静穆的雄伟之中的风格，就象它在斐底阿斯和荷马的作品中所令人惊赞的那样。这种生动性在每一点都可以见出，无论是在形状上，曲折上，运动上和组成部分上，一

切都是有意义的和富于表情的，一切都是活泼的和发挥效力的。无论从哪一方面去看这种艺术作品，都可以看出自由生命本身的脉搏跳动;这种生动性基本上只显出一个整体，它只是一种内容，一种个性和一种情节(动作)的表现。

从这种真正的生动性里，我们还可以感觉到一股秀美的气息周流于全部作品里。这种秀美是一种转身面向观众和听众的姿态,这是严峻的风格所不屑采取的。但是司美女神① 尽管向旁人显出一种感恩和取悦的神情，她处在理想的风格中却从来丝毫没有要取悦于人的意图。我们对此可以作一种玄学的解释。主旨是集中化的具有实体性的东西,本身是独立自足的。它既通过艺术表现于形象了,从而就仿佛努力为旁人而存在那里,就由它本身的单纯性和坚实性转向特殊个别化，——这种达到为旁人而存在的发展过程就可以说是借主旨取悦于人的一种表现，因为它本身仿佛并不需要这种具体的客观存在,而它之所以完全流露于客观存在，那就是为我们。但是这种秀美在现阶段如果要发生效力，具有实体性的东西就得镇静自持地站在那里，不受它们所显现的秀美的干扰，这种秀美只是作为一种外溢的或过剩的东西在那里放蕊吐艳。正是这种内心的自信对它的客观存在的漠不关心，这种本身独立自足的静穆,才造成秀美的那种逍遥自在的神情,不把它的这种秀美的显现当作一回事。也正是在这里才可以见出美的风格的高华。美的自由的艺术在外在形式方面是漫不经心的，不让它显出任何思索,目的和意图,而在每一点表现和曲折上只显出整体的

① 希腊神话中司美女神(Charis,亦称 Gratia)是三姊妹,与九女诗神为好友,在奥林普斯山住在一起。

理念和灵魂。只有凭这一点，美的风格理想才保持得住，既不干枯又不严峻，现出美的爽朗和悦。没有哪一点表现或哪一个部分显得勉强，每一部分都象是独立的，对它自己的存在感到喜悦，但是同时又甘心服从整体，做整体中的一个因素。只有这一点才使秀美在深刻和明确的个性和品格的描绘之中显出气韵生动；只有主旨在起统治的作用，但是细节的描绘既鲜明而又丰富多采，使整个形象明确生动，如在目前，仿佛使观众摆脱了单纯的主旨，因为摆在他们面前的是体现主旨的全部具体生活。

c）愉快的风格

但是理想的风格如果从秀美朝外在现象方面再前进一步，它就会转变为愉快的或取悦于人的风格。这里所显出的意图就不同于要求把主旨表现得生动。愉快和产生对外的效果变成了一种独立的目的和旨趣，例如梵谛冈宫好景亭所藏的著名的阿波罗雕像虽然还不属于愉快的风格，至少却已标志着由崇高理想到悦人效果的转变。在这种愉快的风格中，唯一的主旨本身既然不再是全部外在形象所要反映的中心，于是本来虽由主旨本身生出的，而且只因为主旨才成为必要的那些个别特殊细节也就逐渐变成独立的了。人们感觉到这些细节是作为装饰，穿插和陪衬而放进作品中去的。正因为它们对于主旨是些偶然的东西，只有凭它们对观众或读者的关系才获得它们的基本意义，它们实际上是在投合欣赏者的主观趣味，例如维吉尔和贺拉斯就用精雕细刻的风格取悦于人，人们看得出他的多方面的意图以及他对产生愉快效果所作的努力。在建筑，雕刻和绘画里，这种愉快的风格使得简单而雄伟的体

积消失了，到处出现的是些单独的小型造像，装饰，珍宝，腮帮上的小酒窝，珍贵的首饰，微笑，服装的形形色色的褶纹，动人的颜色和形状，奇特的难能可贵的然而并不显得勉强的姿势，如此等等。例如所谓高惕式或德意志式的建筑在追求愉快效果时，我们就看到无穷的精雕细刻的可爱的小玩艺，使得建筑整体仿佛是由一层又一层的无数小柱，再加上一些塔楼和小尖顶之类装饰所堆砌成的，这些组成部分单凭它们本身就使人愉快，却也不至于破坏全体大轮廓和庞大体积所产生的总的印象。

但是整个现阶段的艺术既然尽全力凭对外在方面的描绘来追求外在效果，我们可以谈一谈这种效果的另外一种普遍情况，那就是利用不愉快的，勉强的和庞大的东西(例如伟大天才米琪尔·安杰罗在这方面往往用得过度)以及尖锐的对比之类，作为产生印象的手段。追求效果一般是侧重面向观众的企图，这就导致作品(形象)不再是独立自足，静穆而爽朗的，而是转身向外，仿佛和群众打招呼，迎接他们，凭表现方式来求和观众建立联系。这两方面，静穆自持和面向观众，当然是艺术作品都应该有的，但是两方面应该达到最协调的平衡。具有严峻风格的艺术作品如果只顾闭关自守，不愿向观众说话，结果就会是枯燥。反之，如果过分面向观众，结果固然使人愉快，但也会丧失纯真，也就不单是凭纯真的内容和构思方式和表现方式本身来使人愉快。这种投合观众的倾向会使所显现的形象中夹杂一些偶然性的东西，也会使作品本身成为一种偶然性的东西，我们从它里面看到的不再是内容主旨和它本身决定的必然的形式，而是诗人或艺术家以及他的主观意图，他的矫揉造作以及他的创作技巧的本领。因此观众会完全脱离主旨的基

本内容，发见自己在通过作品和艺术家打交道，因为现在主要的事在于看到艺术家的意愿，他在构思和创作中表现出多大程度的手艺本领。这样被导引到和艺术家在见解和判断上打成一片，对于多数人是一种阿谀奉承；作品愈招邀观众或读者施展自己这种主观艺术鉴赏的本领，愈使他们懂得作者的意图和观点，他们也就愈容易赞赏诗人，音乐家或造形艺术家，愈觉得他们自己的虚荣心得到了满足。在严峻的风格里却不然，观众得不到任何照顾，在对内容意义的实质进行严峻的乃至于生硬的描述之中，艺术家和观众的主体性都抛到后面去了。这种主体性的抛弃当然往往可以归咎于艺术家的病态的阴暗心情，他把一种深刻的内容意义放在作品里，却不肯用流畅爽朗的语言把主旨阐明出来，甚至于故意替观众制造困难。这种故作艰深的勾当其实只是一种装腔作势，是对上述愉快风格的一种虚伪的对抗。

法国人特别爱在创作中追求阿谀奉承，吸引人的魔力和动人的效果，所以把面向观众的轻松愉快的风格当作艺术要务加以尽量发展了。他们认为作品的真正的价值就在于满足旁人，于是就力求引起旁人的兴趣，要在旁人身上产生一种效果。这种倾向在法国戏剧体诗里特别显著。例如玛蒙特尔[1]谈过一段关于他的《暴君德尼》剧本上演的小故事。剧中一个起决定作用的时刻是向暴君提出的一个问题。克勒雍[2]扮演提这个问题的角色，等到时刻到了，她正在和达奥尼苏斯交谈，就在这一发千钧之际，她却向台

① 玛蒙特尔（Marmontel，1723—1799），法国戏剧家和史学家，他的剧本已被人遗忘，现在还流传的是他的《回忆录》。

② 克勒雍（Clairon），十八世纪法国著名的女演员，下文达奥尼苏斯，法译作"暴君本人"。

前走一步，面向观众去提出那个问题，她这一招使作品博得全场喝彩。

我们德国人却特别要求艺术作品要有一种内容，这种内容的深刻使艺术家自己感到满足，他并不为观众操心，观众应按照他们自己的意愿和能力去用心体会①。

2. 题材的划分

在就各门艺术所共有的风格上的差别提出了一些一般性的说明之后，现在就要就这第三大部分的题材进行较详明的划分了。关于这方面，人们常根据片面的理解去替各门艺术的分类到处寻找各种不同的标准。但是分类的真正标准只能根据艺术作品的本质得出来，各门艺术都是由艺术总概念中所含的方面和因素展现出来的。在这方面头一个重要的观点是这个：艺术作品既然要出现在感性实在里，它就获得了为感觉而存在的定性，所以这些感觉以及艺术作品所借以对象化的而且与这些感觉相对应的物质材料或媒介的定性就必然提供各门艺术分类的标准。感觉既然是感觉，就要和物质发生关系，而物质是彼此外在，多种多样的，所以感觉本身又有触觉，嗅觉，味觉，听觉和视觉之别。感觉整体的内在必然性以及其中各部分不是本书所要研究的问题，这是自然哲学的事。我们所要研究的是：各种感觉按照它们的概念（本质）是否都

① 以上一节说明各门艺术在风格上都经过严峻，高华优美和追求悦人的效果这个共同的发展过程。德法对比一段反映启蒙运动时代北欧各民族对法国新古典主义文艺的反感。

有能力作为掌握艺术作品的工具？如果不都有，究竟哪几种有？我们前已排除了触觉，嗅觉和味觉，博提格[1]所说的用手摸女神雕像的滑润的大理石并不能算是艺术的观照或欣赏。因为通过触觉，一个人作为一个感性的个体[2]只是触及另一个感性的个体以及它的重量，硬度，软度和物质的抵抗力；而一件艺术作品却不只是一种感性的东西，而是精神在感性事物里的显现。同理，一件艺术作品也不是可以凭味觉来接受的，因为味觉不让它的对象保持独立自由，而是要对它采取实际行动，要消灭它，吃掉它。味觉的培养和精锐化只有对食品及其烹调或是对对象的化学属性的检定，才是可能的和必要的。但是艺术的对象却凭它的独立的客观的形象来供人观照，它当然也是为人而存在的，但是它为人而存在的方式是认识性或理智性的而不是实践性的，也就是说，它对欲念和意志不发生关系。至于嗅觉也不是艺术欣赏的器官，因为事物只有本身在变化过程中，在受空气的影响而放散中，才能成为嗅觉的对象。

视觉却不然，它和对象的关系是用光作媒介而产生的一种纯粹认识性的关系，而光仿佛是一种非物质的物质，也让对象保持它的独立自由，光照耀着事物，使事物显现出来，不象空气和火那样和对象有实践的关系，明显地或不知不觉地把对象燃烧掉。对于无欲念的视觉，一切在空间中互相外在或并列的物质性的东西都可以成为对象，由于这对象没有遭破坏，保持着它的完整面貌，所以它凭形状和颜色而显现出来。

---

① 博提格（Böttiger，1760—1835），德国学者。

② "感性的"即物质的。

另一种认识性的感觉是听觉，听觉与视觉形成最尖锐的对比。听觉所涉及的不是形状和颜色之类，而是声音，是物体的震动。听觉也不象嗅觉，它不需要对象经过分解，只需要对象的震动，对象在震动中也不受损伤。这种观念性的运动①使物体仿佛凭它的声响表现出它的单纯的主体性和灵魂，人耳掌握声音运动的方式和人眼掌握形状或颜色的方式一样，也是认识性的，因此音乐使对象的内在因素变成为内在因素本身。②

这两种感觉之外还有第三个因素，这就是感性的表象功能③，记忆，或是由个别的观照而进入意识的那种意象的保存，这些意象在记忆里是隶属到普遍范畴来想的④，是由想象力来见出关系和形成统一体的，从此一方面外在现实本身就作为内在的和精神性的(观念性的)东西而存在，而另一方面精神性的东西在观念里也取得了外在事物(对象)的形式，作为一种既互相外在而又并列的东西而呈现于意识。⑤

这三种认识方式就对艺术提供一个众所周知的分类法，即分为三种：第一种是造型艺术，把内容表现为外在的客观的可以眼见

① 声音的震动是一浪接着一浪的，须凭人脑的活动才可以把它了解为一个运动的整体，所以是“观念性的”。

② 原文简略晦涩。意思是：声音的观念性的运动(代表物体的“灵魂”)能表现人的内心生活，而且对人的内心生活发生影响。法译作“对象的内在方面变成主体本身的内在方面”。

③ 把一个意象放在心里来观照，叫做表象(Vorstellung)。

④ 不仅抽象概念才见出普遍性，具体形象也可以见出普遍性，例如见到过许多个别的马，对马既可以得到一个抽象概念，也可以形成一个总的意象，前者是理解性的，后者是感性的。

⑤ 第一方面是物质变为精神的认识，第二方面是精神性的东西成为精神本身的认识对象，亦即取得空间性的形象而得到表现。

的形状和颜色;第二种是声音艺术,即音乐;第三种是诗,即语言的艺术,运用声音为单纯的符号,通过这种符号来向内在方面,即向精神性的观照,情感和观念来表达要说的东西。不过如果我们满足于把这种感性因素作为艺术分类的最后标准,我们从较精确的原则来看,就会马上遇到困难,因为这种分类标准不是根据事物本身[①]的具体概念,而只是根据它的最抽象的一方面。[②]所以我们还要另找一种道理更深刻的分类法,事实上我们在本书总序论里已提供了一个真正有系统的适合于这第三部分的分类法。艺术只有一个任务,那就是把真实的东西,按照它在精神里的样子,按照它的整体,拿来和客观感性事物调和(统一)起来,以供感性观照。因为现阶段这个任务要在艺术作品的具体存在里完成,艺术整体(按照它的真实本质来说,这就是绝对)就分化为不同的阶段或因素。

中点,真正纯粹的中心,在这阶段就是对绝对的表现或描绘,这就是把神本身表现为还处在独立自足的状态,还没有展现为运动和差异,还没有发出动作,还没有分化为特殊个别的东西,而是寂然自守,显出雄伟的神圣的静穆和沉默:这就是按照神本身而形成的理想,也就是神与他的客观存在处在协调一致的统一。为着要按照这种无限的独立自足状态显现出来,绝对就须被理解为精神,为主体,但是这主体同时须在它本身上具有恰好符合它的外在的显现形式。

但是当这神性的主体转化为实际存在时,就有一个外在的周围世界和它对立,这个周围世界就须符合绝对,被提升为一种与绝

① 即艺术。

② 即艺术所用的材料或媒介。

对相协调，由绝对所渗透的现象界。这个周围世界于是一方面成为单纯的客观的东西，成为外在自然的基础和范围，本身没有任何精神的绝对的意义，也没有主体的内心生活，因此也只能以暗示的方式去表现精神性的东西，它应该显现为这精神性东西的转化为美的外壳。①

与外在自然对立的是主体的内心世界，即人的心灵，也就是绝对借以显现和达到客观存在的因素。和这种主体性同时出现的有个性中的多种多样的差异，向特殊分化，动作和发展，总之，精神的完满的五光十彩的现实世界，在这里面绝对成了人的认识，意志，情感和活动的对象。②

由这番说明可以见出：艺术整体内容和分化成的几种差异，无论从认识还是从表现看，都基本上和本书第二卷所讨论的象征型，古典型和浪漫型三种艺术形式是协调一致的。因为在象征型艺术里我们所见到的不是内容和形式的统一，而只是内容和形式的某种联系，只是用外在于内容意义的现象去暗示它所应表现的内在意义。这就使得象征型艺术，作为一个基本的艺术类型，所担负的任务是把单纯的客观事物或自然环境提升到成为精神的一种美的艺术外壳，用这种外在事物去暗示精神的内在意义。古典型理想与此相反，它把单纯的绝对表现于独立的出自绝对本身的外在实物。至于浪漫型艺术则把思想情感的主体性（无限的和有限的或

① 亦即表现精神内容的外在形式。

② 以上三段概括精神的辩证发展过程中的一分为二。在“中点”上绝对精神还是浑然太一，接着见出两个对立面，一是外在自然，一是精神的内在世界。这里还没有涉及二者的统一，艺术的任务就在把精神的内在世界（内容意义）表现于外在自然（形式）。三种艺术类型的不同就由于这两方面的关系的不同。

特殊的)既用作内容,又用作形式。

根据这个分类标准,各门艺术的系统可以划分如下:

第一是建筑。它是由事物本身决定的艺术的开始，因为艺术在开始时，一般都还没有找到适合的材料和形式去表现精神的内容意蕴,所以只能在摸索这种适合的材料和形式,满足于内容和表现方式的外在性。这门最早的艺术所用的材料本身完全没有精神性,而是有重量的，只能按照重量规律来造型的物质;它的形式是些外在自然的形体结构,有规律地和平衡对称地结合在一起,来形成精神的一种纯然外在的反映和一件艺术作品的整体。

第二门艺术是雕刻。它用精神的个性,即古典型的理想,作为它的原则和内容，所以精神的内在因素在精神所固有的肉体形象里找到了它的表现。因此，它所用的材料还是处在空间整体状态的有重量的物质，但是在处理这种材料之中却不只是考虑它的重量及其自然条件,按照有机体或无机体的形式,把它造成有规律的形状,也不因为要使人看得一目了然,就把它降低到外在现象的单纯的外貌①，把所有的个别细节都和盘托出。由内容本身决定的形式在雕刻里是精神的实际生活，也就是人的形象以及它的由精神贯注生气的客观的有机体②。这种人体形状才适宜于表现出神的独立自足性,他的高尚的静穆和沉默的伟大风度以及他对动作、冲突和苦难都寂然不动的神情。

第三，我们要把表现主体内在生活③的几门艺术当作最后阶

① 例如照相。
② 即人体。
③ 有时也叫做“精神的个性”或“精神的主体性”。

段①的一个整体来看。

这一最后整体的开始的是绘画。绘画把外在形象本身完全转化为内在意义的表现，这内在意义在周围世界的范围之内现在不只是表现绝对理念处在宁静自守状态，而是要把绝对表现为自在的主体，处在它的精神生活里，即处在意志，情感和动作以及它对其它事物的活动和关系里，因而也就是处在灾难，苦痛和死亡以及一整系列的情欲和满足里。因此，绘画的对象不再是作为人的意识对象的单纯的神，而是这种意识本身：也就是神应该处在他作为主体而显出行动和忍受的活的现实生活里，否则就是神作为集团的精神，作为自觉的精神和心灵，处在客观存在的世界里，经历着需要和牺牲以及生活和活动中的幸福和欢乐。绘画作为表现这种内容的手段，在形象上就应该运用一般外在现象，不管是自然界的现象还是人类有机体的现象，只要它们能把精神的东西表现得晶莹透澈就行。在材料方面，绘画却不能运用有重量的物质以及存在于空间的完满的样子，而是要使物质本身受到内在精神的贯注，就象形象也要受到内在精神的贯注那样。使感性物质提高到精神时所要走的第一步在于一方面要消除感性现象的实际面貌，把它的可以眼见的方面转化为艺术的单纯的外形②，另一方面运用颜色的差异，转变和配合来促成这种转化。所以绘画为着表现内在的心情，把三度空间(立体)简化为二度空间(平面)，利用色调所产生的外形来表示距离和空间形体，因为绘画所要做的事一般不

① 浪漫型艺术阶段，包括绘画音乐和诗。

② “外形”(Schein)即艺术所造的形象，针对它所表现的内容，有时译为“显现”，参看第一卷第5页注。

是造成使人可用肉眼去看的东西，而是造成既是本身具体化而又使人可用“心眼”去看的东西。在雕刻和建筑里形象通过外在的光线就成为可以眼见的。在绘画里却不然，昏暗的材料却本身含有一种内在的观念性的光，它自己把自己照明，而一般的光线相形之下反而黯然无光，光与阴影的统一和交错配合要靠颜色。

其次，在这同一浪漫型领域里音乐形成了绘画的对立面。音乐所特有的因素是单纯的内心方面的因素，即本身无形的情感，这种情感不能用一般实际的外在事物来表现，而是要用一旦出现马上就要消逝的亦即自己否定自己的外在事物①。因此，形成音乐内容意义的是处在它的直接的主体的统一中的精神主体性，即人的心灵，亦即单纯的情感；它的材料是声音；它的形象表现是声音彼此之间的协调，划分，结合，对立矛盾和解决，这些要根据声音的量的差异以及由艺术加工所形成的时间尺度或节奏。

第三，在绘画和音乐之后，就是语言的艺术，即一般的诗，这是绝对真实的精神的艺术，把精神作为精神来表现的艺术。因为凡是意识所能想到的和在内心里构成形状的东西，只有语言才可以接受过来，表现出去，使它成为观念或想象的对象。所以就内容来说，诗是最丰富，最无拘碍的一种艺术。不过诗在精神方面虽占了便宜，在感性方面却蒙受了损失。这就是说，诗不象造型艺术那样诉诸感性观照，也不象音乐那样诉诸观念性的情感②，而是要把在内心里形成的精神意义表现出来，还是诉诸精神的观念和观照

① 指声音。

② 指脱离具体内容的抽象情感，例如音乐可以使人喜怒，这却不是实际生活中具体场合的喜怒。

本身[①]。所以诗用作表现手段的材料只保持一种手段或媒介(尽管是经过艺术处理的)的价值，用来把精神表现给精神去领会，而不再有一种感性事物的价值，象一般精神内容体现于相应的实际存在时所用的感性事物那样[②]。在上文所已讨论到的各种艺术媒介之中，只有声音才可以看作比较最适宜于表现精神的一种感性材料。但是声音在诗里却不象在音乐里那样仍保持一种独立的价值或效力，那样单凭声音的组织安排就可以完全达到音乐艺术的基本目的，而是含有精神世界的观念和观照的明确内容，仿佛就是这种内容意义的纯然外在的符号。就诗的表现方式来说，诗显得是整体艺术(或艺术总汇)，所以在诗的领域里，其它各门艺术的表现方式也用得上，只有在较少的程度上绘画和音乐里才有类似的情况。

从一方面看，诗在史诗体里用客观事物的形式去表现它的内容，这种客观事物虽不象在造型艺术里达到了毕肖外在的实际存在，却仍然是由想象采用客观事物的形式来掌握的，而且对于想象也是一种以客观方式表现出来的世界。这种表现方式就形成了真正的语言，它从内容本身及其语言的表现里得到满足。

但是从另一方面看，诗也是一种主体的语言，把内在的东西作为内在的表现出来，这就是抒情诗。抒情诗求助于音乐，以便更深入到情感和心灵里。

① 诗表现精神性的东西要用精神的东西去表现，也要凭精神或心灵的活动去接受，不是用感性事物为材料，也不是针对着感性的视觉和听觉。总之，在诗里内容，媒介，表现方式和领会方式都是精神性的或观念性的。

② 诗用语音为媒介，语音只是意义的符号，语音在诗里就只有作为符号的价值，不象颜色在绘画里还是作为可以肉眼看见的一种物质的东西(即感性事物)而发生效力。总之，诗的媒介(即语音)是观念性的而不是感性的。

第三，诗也用语言来表现一个本身完整的动作（情节），这个动作既要用客观的方式表现出来，又要显示出这种客观现实的内在方面，所以可以和音乐，姿势，摹拟和舞蹈相结合。这就是戏剧艺术。在戏剧艺术里，整个的人以再造的方式去表演由人创造的艺术作品。

以上五门艺术形成了本身明确而又划分得很清楚的实际艺术体系。此外当然还有些不完备的艺术，例如园艺和舞蹈之类。我们对这些艺术只有在适当的机会顺便提到。因为哲学的研究只应限于由概念本身决定的差异，把真正符合这类差异的形态结构掌握住和加以阐明。自然或现实当然不能用这些固定的界限来限制住，它有很大的越界的自由。我们经常听到人称赞天才作品时说它们一定要越出这些界限。但是正象在自然界里，混种，两栖类以及变种并不表示自然的优越和自由，而只表示自然无力坚持由事物本身决定的本质性的差异，让这些差异在外在的条件和影响之下受到歪曲，在艺术里也可以看到类似的中间种或混种，尽管它们之中也有些悦人的、美妙的和有益的东西，它们总还不够完善。

在这些导言性的讨论之后，我们现在如果转到对各门艺术本身的专门研究，马上就会碰到来自另一方面的困难。因为我们前此一直在讨论的是艺术的本质，理想以及从艺术概念本身发展出来的一些普遍的类型，现在却须转到艺术的具体作品以及与此相关的经验性的东西。这方面的情况象在自然界里一样，其中一般的大轮廓固然可以按必然律来掌握，但是实际感性事物就有丰富多采，变化无穷的零星个别的结构和种类——无论就它们提供我们考虑的那些方面来看，还是就它们实际存在的形状来看——因此

对它们往往可能持无数不同的看法，有时在运用根据简单差异的分类标准于个别具体事例时，哲学概念仿佛就行不通，掌握事物的思考面对着这种繁复情况也仿佛喘不过气来。但是我们如果只满足于单纯的描述和不着边际的感想，这也就不符合我们的进行科学系统研究的目的。此外还有另一个困难。在今天，每一门艺术都要求一门独立的科学，随着对艺术知识的爱好不断增长，各门艺术科学的范围也就愈来愈丰富，愈广阔。业余艺术爱好在今天成为时髦，一半要归功于哲学，前此人们常说，真正的宗教以及真理和绝对要在艺术里去找，艺术高于哲学，因为艺术不是抽象的而是寓理念于现实存在里，而且使它可以通过直接观照和具体情感来接受。另一方面今天流行的见解是把艺术的重要任务看成在于掌握细节的汪洋大海，为此每个人都要发见一些新的东西才能满足要求。这种艺术鉴赏家的知识积累是一种学术上的无聊勾当，并无须费什么大力。看一些艺术作品，发表一些临时发生的感想，再加上熟习旁人对于这些作品的一些观点，这样就变成艺术鉴赏家和内行，倒是一件很惬意的事。每个人都想找到某种独特的东西，都想有所新创，结果这种知识和感想积累得愈丰富，每一门艺术乃至其中每一个别小部门也就愈需要有它自己的很详尽的专门研究。此外还有历史方面也不能遗漏，历史插手进来又对艺术作品进行一番研究和评价，事情就弄得愈来愈广博了。此外，一个人要看得很多，而且要看而又看，才有资格就某一艺术部门的细节发表意见。就我自己来说，我看到的东西也不少，但是如果要把题材讨论得很详尽，我看到的就还不够。

面对着这一切困难，我想作一个简单的声明：我的目的完全不

在传授艺术知识或是显示渊博的历史学问，而只在从哲学观点去认识艺术这个主题的一些本质性的带有普遍意义的观点，联系到美的理念以及它如何体现在具体的艺术作品里。抱着这样的目的，我们就不用操心去管上述那些繁复的艺术形态，因为不管它们多么繁复，艺术这主题的符合概念的本质毕竟是主导的东西；在体现于具体作品之中这种起主导作用的本质尽管为许多偶然因素所掩盖起，毕竟还存在着某些关键点，在这些点上它却显得很清楚。哲学要完成的任务就在掌握住这些本质的方面，对它们加以哲学的阐明①。

① 以上说明艺术体系中主要部门如建筑、雕刻、绘画、音乐和语言艺术(诗)在内容发展上情况都极复杂，艺术哲学或美学不能迷失在细节的汪洋大海里，须抓住美这个基本概念，研究它如何体现于不同部门的具体作品。

第一部分

建　　筑

序 论

在用明确具体的形式使内容意义体现为实际存在(作品)之中,艺术就变成一种专门的艺术,我们从此可以谈到一门实在的艺术及其实际的起源。但是既有个别的专门艺术,按照概念就应有各种专门艺术的整体,因为每一专门艺术都应把美和艺术的理念体现于客观存在。所以我们在这里在各门艺术的体系之中首先挑出建筑来讨论,这就不仅因为建筑按照它的概念(本质)就理应首先讨论,而且也因为就存在或出现的次第来说,建筑也是一门最早的艺术。不过如果要追问按照概念和实际存在两方面来看,美的艺术究竟是如何起源的,我们在回答中既应抛弃经验性的历史资料,也应抛弃人们往往很轻易地提出的一些外在的(不相干的)感想,揣测和天真自然的想法。

人们通常有一种倾向,想看到一件事物在起源时的情况,因为事物在起源时显得最单纯。在这里人们暗地里有一个蒙眬的想法,以为这种单纯的形状就可以显示出该事物的概念(本质)和最初的起源,从这起源发展下去,就达到我们要真正研究的那个阶段,于是人们又认为根据一种琐屑的范畴就很容易地了解这样的发展过程如何一步一步地把艺术推到上述要研究的那个阶段。但是这种简单的起源单就它本身来看,在内容意义上却是很不重要的,因

而对于哲学思考显得是完全偶然的，尽管正是因为偶然，这种简单的起源却是常识所认为较易理解的。例如关于绘画的起源流传着一个故事,说从前有一个姑娘趁她的爱人睡着的时候,把他的影子的轮廓画下来，这样就产生了绘画。关于建筑的起源也有种种说法,有时说是起源于岩洞,有时说是起源于树巢,如此等等。这类的起源本身就明白易懂，仿佛就用不着进一步的说明。特别是希腊人不仅就美的艺术的起源，而且还就伦理制度以及其它生活情况的起源,创造了许多美妙的故事,来满足要在想象中认识最初起源的需要。这类起源的故事并没有历史的根据，其目的也不在根据概念来理解起源的方式，而是在想用历史的方式来说明艺术是怎样起源的。

划　　分

我们现在须根据艺术的概念来把艺术的起源界定清楚，从而见出艺术的最初的任务在于就本身是客观的东西，即根据自然的基础,或精神的外在环境,来构成形状,从而把一种意义和形式纳入本来没有内在精神的东西里。这种意义和形式对这种东西是外在的，因为它们并不是客观事物本身所固有的形式和意义。接受这个任务的艺术,我们已经说过,就是建筑,建筑的最初形成要比雕刻、绘画和音乐都较早。

如果要找建筑的最初起源，我们可以把人所居住的茅棚以及容纳神及其信徒团体的庙宇看作最近于最初起源的建筑。为着要更清楚地界定这种起源，人们往往从建筑所用的材料的差异上着

眼，就建筑是从用木料开始的（维屈鲁浮斯[1]有此主张，希尔特也有类似的看法）还是从用石头开始的问题争辩不休。这两种看法的对立当然也很重要，因为它乍看起来象只涉及外在的材料，其实外在材料是与建筑结构的基本形式以及所用的装饰都有密切联系的。不过我们可以把材料的差异看作毕竟是次要的，更多地涉及经验性的和偶然的方面，暂且放开不谈，来谈更重要的一点。

住房庙宇和其它建筑物都有一个重要的特点，这就是它们都是一种单纯的手段，须假定有一个外在的目的。住房和神庙须假定有住户，人和神像之类，原先建造起来，就是为他们居住的。所以建筑首先要适应一种需要，而且是一种与艺术无关的需要，美的艺术不是为满足这种需要的，所以单为满足这种需要，还不必产生艺术作品。人也爱踊跃歌唱，也需要语言作为传达工具，但是说话，踊跃，叫喊和歌唱还不是诗，舞蹈和音乐。但是等到日常生活，宗教仪式或政治生活方面的某种具体需要的建筑目的已获得满足了，还出现另一种动机，要求艺术形象和美时，这种建筑就要显出一种分化，一方面人这主体或神像，形成了根本的目的，另一方面为着人和神像，建筑提供环绕遮盖之类手段。从这种分化的情况中我们还找不到艺术的起源，因为按照它的概念，起源应是直接的，单纯的，不能有分化情况中的这种相对性和重要的关联，所以我们须找到由分化而显出差异面之前的那一个关键点。

关于这一点，我在前文已说过，建筑是与象征型艺术形式相对应的，它最适宜于实现象征型艺术的原则，因为建筑一般只能用外

---

① 维屈鲁浮斯（Vitrivius），罗马奥古斯都大帝的建筑师和军事工程师，著有《论建筑》，共十卷。希尔特，见第一卷第20页注。

在环境中的东西去暗示移植到它里面去的意义。所以如果在起源时还见不出上述人和神像要有遮盖围绕的东西这一目的与建筑物作为实现这一目的的手段之间的差异，我们就得去找象雕刻那样的本身独立的，不是因为能满足另一目的和需要才有意义，而是本身自有意义的一种建筑物①。这一点是极端重要的，却还没有人提到过，尽管这一点涉及事物的本质，是打开建筑的多种多样的结构秘密的唯一把钥匙，也是贯串到迷径似的建筑形式中的一条线索。这样一种独立的建筑艺术也和雕刻有所不同，分别在于这种艺术作为建筑并不创造出本身就具有精神性和主体性的意义，而且本身也不就能完全表现出这种精神意义的形象，而是创造出一种外在形状只能以象征方式去暗示意义的作品。所以这种建筑无论在内容上还是在表现方式上都是地道的象征型艺术。

这番话适用于这一阶段的原则，也适用这一阶段的表现方式。在表现方式方面，单研究木造和石造的分别仍然是不够的，因为问题在于界定和围起一定范围的空间去适应宗教或其它人类的目的，例如住房、宫殿和庙宇之类，而这样的空间可以用挖空一种坚固的体积很大的东西得来，也可以用筑墙盖顶的方式得来。从这两种方式都不能找到独立的建筑艺术的开始。我们可以把独立的建筑艺术叫做一种无机的雕刻，因为它固然建立起本身独立的作品，但是并不能因此就用恰当的躯体形象去达到自由美和表现精神的目的，而是一般只摆出一种象征的形式，来暗示和表现一种观念。

但是建筑不能停留在这个出发点上，因为它的任务在于替原已独立存在的精神，即替人和人所塑造的或对象化的神像，改造外

① 找到这种建筑物，才能找到建筑作为艺术的起源。

在自然，使它成为一种凭精神本身通过艺术来造成的具有美的形象的遮蔽物。所以这种遮蔽物的意义不再在它本身而在它对人的关系，在人的家庭生活，政治生活和宗教仪式等方面的需要和目的。这就要取消建筑物的独立性了。

从这方面看，我们可以认为建筑的进一步发展就是使上述目的和手段的差异分开来出现，替人或是替雕刻所造出来的客观的具有人体形状的个别的神像，建造出具有类似人和神所具有的意义的居房、宫殿和庙宇之类建筑物。

第三，发展的终点就把以上两个阶段统一起来，因而显得二者在分裂的情况下仍是各自独立的。

以上这些观点提供了以下的划分，作为全部建筑艺术的分类，这种划分既照顾到建筑本身的起于概念的差异，也照顾到建筑的历史发展：

第一是真正象征型的或独立的建筑；

其次是古典型的建筑，它表现本身独立个体的精神性的东西，但是取消了建筑艺术的独立性，把建筑艺术降低到只限于替现已独立实现的精神意义造出一种具有艺术形式的无机的环境或围绕物；

第三是浪漫型的建筑，例如摩尔族①式，高惕式和德国式的建筑，其中住房，教堂和宫殿也是专为居住场所和聚会场所，来应付市民的宗教的和其它精神活动的需要，但是它们仿佛没有理睬这些目的，是单为它们本身而独立地构图和建造出来的。

所以建筑在本质上虽然始终是象征性的，它比其它各门艺术

① 一种信伊斯兰教的阿拉伯民族。在中世纪曾入侵西班牙和法国南部。

却更受到象征的,古典的和浪漫的这三种艺术类型赋予定性,所以这些类型的分别在建筑里比在其它各门艺术里更为重要,因为在雕刻里始终深刻地贯串着古典型原则,在音乐和绘画里始终深刻地贯串着浪漫型原则,其它艺术类型的原则在这几门艺术里所起的作用只是很小的。最后在诗里,尽管诗把所有三种艺术类型的原则都最完满地体现在艺术作品里,我们对诗的分类却不依据象征型诗,古典型诗和浪漫型诗的分别,而是把诗看作一种需要特殊分类法的特殊艺术,把它分为史诗的,抒情的和戏剧的三种。至于建筑却不然,它是一种依靠外在因素的艺术,所以它的基本分别不外这三种:这外在因素本身就含有意义;这外在因素用作手段,去达到它本身以外的另一目的;以及这外在因素既用作这样的手段而同时又显得是独立的。第一种情况符合单纯的象征型建筑;第二种情况符合古典型建筑,因为这里真正的意义独立地达到表现,而象征的因素只是作为一种外围而附加上去,而这正合古典型的原则。这两种类型的统一就形成浪漫型建筑,因为浪漫型艺术固然也利用外在因素为表现手段,却要从这种实在退回到它本身,因而使客观存在的事物可以得到自由独立的形状结构①。

① 以上说明建筑尽管在古典型阶段和浪漫型阶段都各有代表作,但主要是属于象征型艺术的。

第一章 独立的,象征型建筑

艺术的最初最原始的需要就是人要把由精神产生出来的一个观念或思想体现于他的作品,正如人运用语言来传达自己的思想,使得旁人能理解。不过在语言里,传达媒介不过是一种符号,因而只是一种完全任意拣来的外在媒介。艺术却不应只利用单纯的符号,而是要使意义具有一种相适应的如在目前的感性面貌。所以一方面呈现于感官的艺术作品应寓有一种内在意义,另一方面它应把这内容意义和它的形象表现成为使人看来不只是直接存在的现实界中的一件事物,而是人的思想和精神的艺术活动的产品。举例来说,我看到一只活的真狮子,这只狮子的这一次的个别形象使我对狮子形成了一个观念,就象一幅画中的狮子的形象也会产生完全同样的结果。不过画里却还有更多的东西,画还会显出这个形象曾经在人的思想里打过转,它的实际存在起源于人的心灵和创造性的活动,所以我们从画里所得到的不再是关于一个对象的观念,而是关于一个人的观念的观念①。把一只狮子,一棵树或任何其它对象"依样画葫芦"也临摹出来,对于艺术来说,这并不是最原始的需要;与此相反,我们已经看到过,艺术,特别是造型艺术,在描绘这类对象时正是为着要显示主体方面的塑造形象的才

① 例如从画里我们不只得到对狮子本身的认识,而且还认识到艺术家对这狮子的认识。

能。艺术的原始的旨趣在于把原始的对客观事物的观照和带有普遍性的重要思想摆到眼前来，让自己看，也让旁人看。但是这类民族性的观点或思想起初还是抽象的，本身未经明确界定的，所以人为着要使这类思想成为有形可见的，就抓住本身也是抽象的单纯的物质媒介，这是有体积有重量的，固然具有定性，但本身还不能见出具体的真正精神性的意义。因此，内容和用来使这内容从一个人的思想渗透到另一个人的思想里的感性媒介之间的关系只能是纯粹象征式的。不过同时毕竟出现了一种建筑物，它要向旁人揭示出一个普遍的意义，除掉要表现这种较高的意义之外别无目的，所以它毕竟是一种暗示一个有普遍意义的重要思想的象征(符号)，一种独立自足的象征；尽管对于精神来说，它还只是一种无声的语言。所以这种建筑的产品是应该单凭它们本身就足以启发思考和唤起普遍观念的，而不是向原已独立地表现出来的意义提供一种遮蔽物和外壳。因此，一种能把一个意义表现得晶莹透澈的形式就不能只作为一种符号而发生作用，例如替死人竖十字架或是替阵亡的战士立纪念碑。因为这类符号固然也能唤起某些观念，但是一个十字架和一个石碑并不能单凭它们本身就足以指引到所要唤起的观念，它也可以唤起许多其它观念。这种分别就形成了现阶段的建筑艺术的一般概念。

从这方面看，我们可以说，有一些民族就专靠建筑或主要靠建筑去表达他们的宗教观念和最深刻的需要。不过这种情况基本上限于东方(从我们在讨论象征型艺术时所说过的话里可以见出这一点)，特别是巴比伦，印度和埃及的古代建筑艺术的作品或是完全带有这种象征性质，或是大部分以这种象征性质为出发点。这

些古建筑物现在有些已成为废墟，但是仿佛还能藐视所经历的许多年代和许多变革，还能以其离奇的形状和庞大的体积引起我们惊赞。这类作品的建造花费过整个时代的整个民族的生命和劳动。

如果我们要问这一章如何再细分，每一分门里有哪些主要的形态结构，我们就会发见这一阶段的建筑并不象古典型和浪漫型的建筑那样从某些确定的形式(例如住房)出发；因为在这种建筑里既没有本身固定的内容，因而也没有固定的表现方式，所以提供原则让我们看出它的发展过程和一系列的不同的作品之间的联系。这就是说，这种建筑用作内容的意义，象在一般象征型艺术里一样，仍然是一些无形式的普泛的观念，其中对自然界生活的一些粗浅的零散的彼此交错的抽象概念和对精神界实际情况的感想夹杂在一起，没有在观念上总结为一个主体的不同阶段的活动[①]。这种零散的情况使得它们显得极端繁复，极端变化无常。这种建筑的目的只是在表现中时而要突出这一方面，时而要突出另一方面，于是用符号来象征它，使它经过人的劳动，成为可以眼见和可以意会的。面对着这样复杂的内容，我们在这里无法进行详细的和系统的讨论，所以我只想尽可能地把一些最重要的建筑作品联系在一起，按照理性就它们进行分类。

一些具有指导性的观点大略如下：

我们要求内容应是完全一般性的观点，可以作为个人和民族的精神据点和他们的思想意识的统一点(或焦点)。这种独立的建筑的最切近的目的只在于建造出一件能表现一个或几个民族统一

① 内容思想复杂而零乱，摆在一起来看，不能表现出一个完整的人格。

的作品，一个能使他们团聚在一起的地点。这个目的还可以和另一个目的密切结合在一起，那就是通过表现方式本身把人类的一般的统一因素表现出来，例如各民族的宗教观念也可以通过这类作品获得一种较明确的内容，供它们以象征方式去表现。

其次，建筑不能停留在这种起源阶段的整体的(浑整的)定性上，许多象征的形式结构要分化成零散的，象征的内容意义要得到较明确的定性，因而使表现它们的形式也较显著地互相区别开来，例如圆尖柱和方尖柱之类。另一方面，这种处在分散而各自独立状态的建筑在发展中有向雕刻转化的倾向，采取动物和人的躯体的有机形式，但是体积扩大成为庞大无比，并且把许多不同形状的建筑排列在一起，又加上围墙，壁，门，甬道之类，因而用建筑的方式来处理雕刻方面的东西，例如埃及的狮身人首的金字塔，纪念麦姆嫩① 的建筑以及一些大庙宇都属于这一类。

第三，象征型建筑开始过渡到古典型建筑，这时它把雕刻排除到自己的范围之外，开始造出一种建筑物，来表现本来不能直接由建筑来表现的意义。

为着较清楚地说明这几个发展阶段，我要提一提一些著名的建筑方面的杰作。

1. 为民族统一而建造的建筑作品

歌德在一首两行体诗里曾提出“什么是神圣的”问题，他的回

① Memnon，神话中的埃塞俄比亚的国王，晨光女神的儿子，传说纪念他的巨大雕像在早晨的太阳照到时就发出音乐声。

答是："凡是把许多灵魂团结在一起的就是神圣的"。在这个意义上我们可以说：神圣的东西以这种团结为目的，而这种团结就形成独立建筑的最早的内容。最早的例子就是关于巴比伦塔的传说。人们在幼发拉底河[①]的广大平原上建造起一座庞大的建筑物。这是集体的作品，它的集体性也就是它的目的和内容。这种社会联系的建立并不是一种单纯的家长制下的统一，实际上家庭单位在这里恰恰是被取消掉了，而这座上干云霄的建筑也恰恰标志着较早的家长制下的统一的解体以及一种新的较广泛的统一的实现。当时那地区各民族的集体在为这项工程而劳动，他们既然聚集在一起来从事于这项无法测量的庞大建筑，所造成的产品就成为联系他们的活动的绳索。它屹立在所选定的地点和基础上，把大量的石头堆砌在一起，仿佛是一种建筑式的土地耕作，这样就把参加劳动的人们紧密团结在一起，它的功用正象我们今天的道德风尚和国家的法律。这种建筑也是象征性的，因为它暗示联系绳索的意义，它在形式和形象上都能单凭外在的方式去表现神圣的东西，亦即自在自为地把人类团结成为一体的力量。巴比伦塔的传说也提到各民族在聚集到这个团结的中心点来完成这项工作之后，又分散开来了[②]。

另一座更重要的建筑物有较可靠的历史根据，那就是希罗多德所告诉我们的伯鲁斯塔(见希罗多德的《历史》卷一，181)。这座塔和圣经里所说的塔[③]有什么联系，我们在这里暂不讨论。就这座

① 小亚细亚的最大的一条河。

② 传说巴比伦塔由于筑得很高，由于建筑年代久，各层的劳动集团各自发展出一种语言，以至隔层就不能互相了解。见《旧约·创世纪》第十一章。

③ 即巴比伦塔。伯鲁斯塔也在巴比伦，二者可能是一事。

塔的整体来说，我们不能把它称之为近代意义的庙宇，毋宁说它是一个庙宇区，正方形，每边有两个跑道分段① 长，中间有一道铜门，是入口。据见过这座塔的希罗多德说，这个圣地的中心有一座用厚墙筑成的塔(中间不留空隙)，纵横各一个跑道分段长，一层之上架一层，总共有八层。塔外层有一条通道通到顶，正中间有休息所，摆着长凳供游人休息。第八层顶上有一座大庙，庙里有一张铺得很好的很大坐垫，前面摆着一张金桌。庙里却没有立神像。夜里不准人进庙，只准一个当地女人进去，据庙里神的司祭加尔底亚人说，她是神亲自选出来的。司祭们还说，神亲自到过这庙里，就躺在坐垫上休息。希罗多德固然说过，在这圣地塔下方还有另一座庙，里面供着一座金制的神像，面前摆着一大张金桌子。他还说庙外还有两个大祭坛摆祭供。尽管有这段记载，我们却不能拿这座巨大的建筑来和希腊意义和近代意义的庙宇相比，因为塔的底下七层立方体都不是中空的，只有最上层才住着一个看不见的神，而这个神在那里并不享受司祭或一般信徒的祈祷。他的像是在下面，在这座建筑物之外，所以这座建筑物是真正独立的，并不是用来举行宗教仪式的，尽管它不再是一种抽象的团结场所而是一个圣地。它的形式可能是偶然的，也可能是根据立方体的坚固性这样一个纯然物质方面的理由。但是同时这种形式也会使人要求找出它的意义，这种意义可能使这座建筑整体具有一种确切的象征的性质。我们应该从塔的层数去找这种意义，尽管希罗多德没有明说。塔总共有七层，外加上第八层作为神过夜的住所。七这个数目显然象是象征七大行星和天体。

① Stadium 原系奥林匹竞赛场的跑道分段，后用作希腊的长度单位，约六丈长。

在麦底亚[1]有些城市也是用象征的方式建筑起来的。例如艾克巴塔拿有七重城墙,希罗多德提到过(«历史»,卷一,98),一半由于它建筑在有斜坡的高岗上,一半由于在设计上有明确的意图,这七重墙一重高似一重,城垒上涂着不同的颜色,第一重白色,第二重黑色,第三重紫色,第四重蓝色,第五重红色,第六重镶银,第七重镶金,最后这第七重就是国王的禁城和财宝库。克洛伊佐在他的论象征的著作[2]里这样说过:“艾克巴塔拿,麦底亚的都城,禁城居中心,外面围着七重城墙,城垒涂着七种不同的颜色,代表天上七个星球围绕着太阳。”

2. 介乎建筑和雕刻之间的建筑作品

现在我们要进一步研究另一类建筑,这种建筑用较具体的意义为内容,而它的象征性较强的表现也采取了较具体的形式。这些形式无论是单独地用,还是在规模巨大的建筑里结合在一起来用,都还不象在雕刻里那样用法,而是还不越出它们自己的领域,这就是说,还是采取建筑的用法。对于这个阶段的建筑,我们要研究得比较细致一点,尽管还谈不上详尽,也还谈不上用先验式的阐明[3],因为建筑艺术在现阶段在体现广泛的实际历史时期的世界观和宗教思想于具体作品之中,仍不免迷失在偶然事物里。它的基本定性只是建筑和雕刻的混合,尽管主导的方面还是建筑。

---

① 波斯境北一古国,首都艾克巴塔拿。

② 见第二卷,象征型艺术导论的注。

③ 即根据概念,揭示出发展过程的理性。

a）男性生殖器形的石柱

在讨论象征型艺术时我们早已提到，东方所强调和崇敬的往往是自然界的普遍的生命力，不是思想意识的精神性和威力而是生殖方面的创造力。特别是在印度，这种宗教崇拜是普遍的，它也影响到佛里基亚和叙利亚，表现为巨大的生殖女神的像，后来连希腊人也接受了这种概念。更具体地说，对自然界普遍的生殖力的看法是用雌雄生殖器的形状来表现和崇拜的。这种崇拜主要地在印度得到发展，据希罗多德的记载(«历史»，卷二，48)，它对埃及也不陌生。至少是在酒神祭典里也可以看到同样的情况。希罗多德说，“他们创造出一种长达一肘[①]的东西来代替男性生殖器，上面系着一条绳子，由女人们提着，使这生殖器经常举起，这东西比身体其余部分小不了多少。”希腊人也采取了这种崇拜，希罗多德明确地提到(«历史»，卷二，49)“麦朗普斯[②]对埃及的酒神祭典并不生疏，他把崇拜酒神时举着生殖器游行的仪式输入希腊。”特别是在印度，用崇拜生殖器的形式去崇拜生殖力的风气产生了一些具有这种形状和意义的建筑物，一些象塔一样的上细下粗的石坊。在起源时这些建筑物有独立的目的，本身就是崇拜的对象，后来才在里面开辟房间，安置神像，希腊的可随身携带的交通神的小神龛还保存着这种风尚。但是在印度开始是非中空的生殖器形石坊，后来才分出外壳和核心，变成了塔。真正的印度塔必须与后来伊斯兰教徒和其他民族的仿制品区别开来，印度塔的构造并不是用房

① 古尺名，约三分之二米长。

② 麦朗普斯(Melampus)希腊传说中的预言家。

屋的形式，而是细而高，沿用石坊的基本形式的。与此类似的意义和形式在印度人凭想象夸大的弥鲁山[①]的形状里也可以见出。这座山被想象为天河里的浮沫，由此产生了世界。希罗多德也提到过这类石坊，有时取男性生殖器的形状，有时取女性生殖器的形状。他认为这些建筑是由塞梭斯特理斯[②]建立的(«历史»，卷二，162)，这位国王在他所征服的民族之中到处建立起这类石坊。在希罗多德的时代，这类石坊大半已不存在，他只是在叙利亚才亲眼看到了一些。(同上，106)这些，他全记在塞梭斯特理斯的账上，这只是根据传说。此外他还用希腊人的眼光来解释这类石坊，把原来只涉及自然界的意义转化为伦理的意义，所以他说，"塞梭斯特理斯征伐到的民族如果在战场上显得英勇，他就在他们的国土上建立一些石坊，上面还刻着他自己的名字和国籍，表示他征服过这些民族。如果他没有遇到抵抗，他除掉上述铭文之外还在石坊上刻下女性生殖器，表示这些民族在战场上显得很怯懦。"

b）方尖形石坊，麦姆嫩像，狮身人首像[③]

介乎建筑与雕刻之间的类似作品主要是在埃及。属于这类的有方尖形石坊。这种石坊固然不是用动植物和人的有机的生命的自然形式而是用有规律的几何图形，但是同时也还不是用作住房和神庙的，而是本身独立的，带有太阳光线这个象征意义的。克洛伊佐(«论象征»第二版，469页)说，"密特拉斯，这位麦底亚人或波

① 弥鲁(Meru)，印度和波斯都有一种传说，说弥鲁山就是乐园，是亚利安人的原始祖先的住处。佛经里译为须弥山。

② 塞梭斯特理斯(Sesotris)，古代埃及国王。

③ 参看第二卷第一章(c)1节及注。

斯人，在埃及的太阳城里统治着，根据他的梦建造了一些方尖形石坊，仿佛是石头制成的太阳光线，还在上面刻些文字，人们把这些文字叫做埃及文。"普里琉斯[1]早就认为方尖形石坊具有这种意义(«自然史»，卷三十六，14; 卷三十七，8)。这些石坊都是献给日神的，它们是用来接受太阳光而同时又代表太阳光的。在波斯也有一些放出火光的石坊(克洛伊佐的«论象征»，卷一，778页)。

在方尖形石坊之后，我们主要地要提到麦姆嫩像。在忒拜[2]的这类巨大的麦姆嫩石像之中，斯屈拉波[3]还看到一个完整的从一块整石头刻出的，另一个在日光照到时就发出声响的，当时已经残缺。它们都具有人的形状，是两个巨大的人在坐着，由于体积庞大，看起来形状不是有机的，倒更象建筑而不大象雕刻，那里还有一些排成行列的麦姆嫩石坊，情况也是如此，从它们的排列整齐和巨大体积来看，它们已离开了雕刻的目的而转到建筑。希尔特(«建筑史»，卷一，69页)提到了那座巨大的发声响的石像，据泡桑尼阿斯[4]说，埃及人把这石像看作是代表一位国王而不是代表神的，正象奥什曼第阿斯[5]和其它国王立过自己的纪念坊一样。不过这种巨大的石像很可能代表某一个带有普遍性的确定的或不很确定的观念。埃及人和埃塞俄比亚人都崇拜麦姆嫩，晨光女神的儿子，当太阳初起时他们就向麦姆嫩献牺牲，石像就发出声响去招

① 普里琉斯(Plinius)，公元前一世纪罗马学者。

② 在埃及，与希腊的一个城邦同名。

③ 斯屈拉波(Strabo)，公元前一世纪罗马地理学家。

④ 泡桑尼阿斯(Pausanias)，公元前二世纪希腊地理学家，著有«希腊游记»，描述他所见到的古代文物。

⑤ 奥什曼第阿斯(Osymandyas)，古埃及一个国王。英国诗人雪莱写过一首十四行诗，歌咏这位国王及其纪念坊。

呼祈祷者。所以发声响的石像之所以重要和使人感到兴趣，倒不仅由于它的形状，同时也由于它仿佛是活的，能启示某种意义的，尽管启示的方式是用象征去暗示。

狮身人首像和巨大的麦姆嫩石像的情况也是一样，它们的象征意义我在前文已经谈过。它们在埃及不仅数目很多，体积也大得令人惊奇。最著名的一座狮身人首像是在开罗的金字塔群附近。长达148米，从蹄到头高达65米，从胸部到爪尖长达57米，双足伸到前方休息着。这样巨大的体积并不是先在别处雕成而后移置到这里的；人们发掘到底层，发现基础是石灰岩，足见这件庞大的作品是由一整块岩石雕成的。这座大石像固然接近体积最大的雕刻，不过许多这样的石像排成行列，也就获得了完整的建筑性格。

c）埃及的庙宇建筑

这类独立的形体结构一般都不是分散孤立的，而是许多连成一起，形成庙宇，迷径和各种地下建筑，作为整体来利用，而且四周筑有围墙。

关于埃及的庙宇区，我们今天从法国人的一些新发见中可以见出这些庞大建筑物的主要性格，首先应该提到它们都是露天的结构，没有屋顶和门，墙与墙之间，特别是石坊围成的大厅和石坊林之间，都有通道。这些石坊建筑都极宽敞，内部构造都很复杂，它们本身有独立的作用，并非用来住神或是供祈祷集团聚会的；它们单凭巨大的尺寸比例和体积就足以令人惊奇，正如单凭分散孤立的形式和形象也就足以引起兴趣，因为它们都是某些普遍意义的

象征,可以揭示这种意义的不只有形体结构,而且还有刻在它们外层的文字和形象,它们仿佛代替了书籍。我们一方面可以把这些庞大建筑叫作雕像的丛林,但是它们往往是千篇一律地重复同一个形象,排成行列,只有通过这些行列和秩序,它们才获得了建筑的性质,这种建筑的性质本身就成为一种独立的目的,并不是用来支撑梁柱和屋顶。

这类建筑之中比较大型的进口都从一条铺道,根据斯屈拉波的数字,约十丈宽,三四十丈长。铺道两边站着狮身人首石像,每一行有五十到一百座,每座高达两三丈。接着就是一道高大的门,下宽上窄,有很高大的门楼和楹柱,比一个人要高十倍到二十倍;有时是孤立的,有时嵌在墙壁里,墙壁是本身独立的,高达五六丈,下厚上薄,只有一面不和它成直角的墙壁联在一起,上面没有横梁,不构成一间房子的形状。它们和支撑屋梁的垂直墙不同,并不是为支撑房的东西而是独立的。这类墙壁上往往靠着麦姆嫩石像,墙壁也形成过道,墙壁上刻满了象形文字和大幅石刻画,最近发见它们的那些法国人说它们很象印花布。我们也可以把它们比作书页,虽然局限在一定的空间里,却象钟声一样能唤起心灵深处的幽情和遐想。这样的门有许多道,两道门之间总是有成行的狮身人首石像。有时是一个完全由墙围起来的露天广场,有许多条由石坊围成的通道通到这个围墙。接着就是一种上面盖着顶的广场,并不用来住人,仿佛是一个石坊的丛林,上面没有圆顶,而用石板盖起来。在这些狮身人首像间的通道,石坊的行列和刻满象形文字的墙壁之后,接着就是一座两翼有厢房的前厅,前面立着方尖形石坊和躺着石狮,或是在一个前院和一些小径之后,就是全座建

筑的终点，真正的神庙或圣地。根据斯屈拉波的记载，庙的体积并不很大，里面并没有神像，或是只有一个动物像。这种住神的庙往往只是一座独立坊，据希罗多德的记载(《历史》，卷二，155)，埃及布陀神庙就是如此，它是从一整块石头雕成的，四壁大致相等，都是约四十肘宽，上面有一块石头当作顶，约四肘宽。这类神庙一般都很小，里面不能容纳信徒团体，但是能容纳信徒团体是庙宇的一个要素，否则庙宇就变成一种匣子，一种珍宝盒或是一种保有神像的神龛之类的东西了。

这类建筑就是以这种方式向前伸展到若干里路之长，连同它的动物像行列，麦姆嫩石像，庞大的门楼，墙壁，大得惊人的石柱，有时宽，有时窄，以及个别的零散的方尖形石坊之类，它们的目的有时只专为宗教仪式中某些活动来用的。人们在这些巨大的值得惊赞的人类作品之中信步游览，不免要想到这些巨石堆砌成的作品对于什么是神圣的这个问题究竟有什么启示，说出了些什么。因为细看起来，这些建筑一般都有许多象征的意义交织在一起，例如狮身人首像和麦姆嫩像的数目，石坊和通道的位置标志出每年的日数，黄道十二宫，七大行星，十二月的季节之类。有时雕刻还没有脱离建筑而独立，有时真正的建筑因素如尺寸大小，间隔，柱，墙和台阶的数目之类的处理方式又显得这些关系的目的并不在它们本身，即不在对称，和谐与优美，而在它们的象征的意义。因此，这类作品显得具有独立的目的，它本身就是一种宗教崇拜，在这种崇拜中君民结合在一起。埃及有许多建筑工程如水渠，莫理斯湖以及一般水利工程都与农业和尼罗河的泛滥有关。例如希罗多德曾提到过(《历史》，卷二，108)埃及全国过去都可以通行车马，到了

国王塞梭斯特理斯才在全国修建许多水渠来供应饮水，因此车马就不再有用处。但是主要的工程仍是宗教建筑，在这上面埃及人出于本能地越砌越高，象蜜蜂营巢一样。他们的财产和其它情况都是规定了的，土壤是无限肥沃的，不须费力耕种，农业劳动只限于播种和收获。他们很少有其他民族所常有的那些兴趣和活动。除掉僧侣记载中谈到塞梭斯特理斯曾航海远征以外，关于埃及人航海的资料很少。埃及人大体上只限于在本国进行这些建筑。他们最宏伟的工程都属于独立的象征的建筑这一主要类型，因为在埃及，人的内心生活，人的目的和外在形象中的精神性的东西还没有达到自觉，还不能成为自由活动的对象和产品。自觉性还没有成熟，还没有结果实，还不是本身既已完成的，而是在不断努力搜寻猜测之中，不断地创造下去而却得不到满足，因此也停止不住，休息不下来。因为本身既已完成的精神①只有在符合精神的形象中才能得到满足，也才能在所成就的事业中守住一定的界限。象征型艺术作品却多少是没有界限的。

属于埃及建筑中这类没有界限的作品之中的还有所谓迷径，院场连着石柱围成的通道，墙壁与墙壁之中曲折的道路，错综复杂地缠在一起，象打谜语似的，却又不是出愚蠢的难题叫游人找到出路，而是让游人徘徊搜寻这种象征的谜语的意义。因为象我们在上文已经提到的，这些迷径要摹仿和表现天体的运行。它们有些是在地面上建筑的，有些是在地下建筑的，除掉通道之外还有巨大的房间和厅堂，墙壁上都刻满了象形文字。希罗多德亲眼见到的最大的迷径离莫理斯湖不远。他说(«历史»,卷二,148)，迷径规模

① 即达到自觉的精神。

之大是言语所不能形容的，连金字塔也还没有它大。他认为这座建筑是由十二代国王陆续造成的。他的描述是这样：整个建筑由一道墙围着，分两层，地上一层，地下一层。它们总计包括三千间房子，每层一千五百间。希罗多德只见到地上的一层，这一层分为十二个毗邻的院子，都开了对立的门，六道门朝北，六道门朝南，每个院子有双排石柱围成的通道围绕着，柱子都是用白石精雕的。希罗多德还说，从院子可以走进房间里，从房间里可以走进厅堂里，从厅堂里又可以走进其它的房间里，从这些房间里又可以走到院子里。据希尔特说(《古代建筑史》，卷一，75页)，希罗多德提供上引最后的细节，只是为着要说明房子和院子是连着的。谈到这些迷径似的过道，希罗多德说，通过那些盖了顶的房间的许多过道以及院子与院子之间的无数曲折引起了他的无限的惊奇。普里琉斯说这些迷径很神秘难解，由于曲折多，使外来人感到厌倦；开门时声音之大就象打雷。斯屈拉波象希罗多德一样，也亲眼见过这些过道，所以他的见证是重要的，他说这类迷径环绕着院子的地面。主要的是埃及人建筑这类迷径，但是在克里特岛上也有摹仿埃及式的迷径，规模比较小，在摩利亚和摩尔太也有①。

因为这类建筑一方面有房间和厅堂，已渐具住房的性质，另一方面按照希罗多德的记载，地下部分的迷径(他没有得到允许，不曾参观)却是建筑者们和神鳄的墓地，所以这里只有真正独立的象征意义才是迷径的主因，我们可以把这类建筑作品看作已开始接近古典型建筑艺术的那种象征型的建筑。

---

① 克里特岛在地中海里，古代希腊文化中心。摩利亚即希腊的伯罗奔尼撒半岛，摩尔太也是地中海里一个岛。

3．由独立的建筑到古典型建筑的过渡

尽管上文所提到的那些建筑已令人惊异，另外印度和埃及有些与东方民族所共有的地下建筑还更为庞大，更值得惊赞。我们在地面上所看到的一些宏伟壮丽的建筑都比不上印度莎尔赛特（与孟买相对）和艾尔罗拉以及埃及北部和弩比亚等地的地下建筑。这些奇特的洞穴首次显示出一种**覆盖环绕**的迫切需要。人到洞穴里去找庇护,就住在那里,有许多民族除洞穴之外就没有其它形式的庇身之所，这些事实都说明他们是迫于这种需要。这类洞穴在犹太山区曾经存在过，往往有许多层，可以住成千上万的人。在德国哈次山区靠近拉麦尔斯堡境内的哥拉地方也有些石屋，过去常有人带着储备的东西到这里来避难。

a）印度和埃及的地下建筑

但是印度和埃及的地下建筑却与此完全不同。它们部分地用作聚会场所和地下教堂，建造的目的是引起宗教的惊奇感和有利于精神集中，带有象征性的设施和暗示，其中有石柱围成的过道，狮身人首像，麦姆嫩像，大石象，巨大的偶像，这些石像都是就岩石雕成的，还和原石的无形式的整体连成一片，就象人们在挖岩洞中要节省支柱似的。在岩壁前方的地方这些建筑物往往是完全是露天的，其它大部分很黑暗，须用火炬照明，有些部分开了天窗。

和地面建筑比起来，这些洞穴显得比较原始，所以人们可以把地面上那些庞大的构造看作只是地下建筑的摹仿和复制。因为在

地下,并没有什么是积极营造出来的,而只是消极地挖去了一些东西。钻到地下去住和挖洞穴,要比开采材料,把它砌成房子的形状较为自然。从这个观点看,我们可以设想洞穴比茅屋草棚起源较早。洞穴总是一种伸展而不是一种局限,或者说,它们由伸展而变为局限和环绕,其中环绕是原已天然存在的①。所以地下建筑总是更多地从现成的东西开始,因为它让地下大部分土石像保持原状,它还比不上地上建筑那样可以自由制造形状。不过依我们看,这类建筑尽管还是象征型的,却已属于较进一步的发展阶段,因为它们已不再是作为象征型的建筑而独立存在,它们已有墙和顶之类来达到覆盖环绕的目的,象征性较显著的形象是插进来的。希腊意义和近代意义的庙宇和房屋在这个阶段现出它们的自然形式。

密特拉斯②岩洞也属于这一类,尽管它们出现在另一地区。密特拉斯的崇拜和宗教仪式起源于波斯,但是类似的崇拜仪式也流行于罗马帝国。例如在巴黎博物馆③里有一个著名的浮雕,雕的是一个少年人持刀割牛脖子。这个浮雕原来是在罗马朱匹特神庙下面一个很深的岩洞里发现的。在这类密特拉斯岩洞里也发现到圆拱顶和过道。这些过道一方面象征星宿的运行,另一方面也象征灵魂在净化过程中所要走的道路(正象近代自由泥瓦匠协会④的会场,参加仪式的成员们须走过许多过道,看一些戏之类),

① 穴洞越挖越大,所以是伸展,挖成洞穴,四周就有了局限和环绕(房子的功用),石壁是天然存在的,不须堆砌。

② 密特拉斯是埃及的光神,已见第二卷。

③ 法译作露浮尔宫。

④ 一种秘密组织,目的在互助,成员往往是上层社会人物。过去在我国叫做“共济会”。

尽管净化这个意义更多地在雕刻和其它作品里得到表现，建筑在这方面所起的作用不是主要的。

与此有类似联系的建筑还可以提一下罗马的地下墓窟，这种结构在起源时所根据的概念一定和用作水渠，墓道和地下水道的建筑完全不同。

b）死人的住处，金字塔

其次，我们还可以把在地下挖掘的和在地面上建造的死人的住处一类建筑看作由独立的建筑到服务的建筑之间的一种较明确的过渡形式。

特别是在埃及，地面上的和地下的建筑物都是和死人的国度联系在一起的，因为一般说来，无形可见的事物[①]被人见到而且得到房子居住，首先是在埃及。印度人把死人焚化掉或是让骸骨躺在地上自行腐烂；按照印度的观点，人类本是神或是要变成神，活人与死人的严格区分在印度就不存在。因此，印度的建筑在未受到伊斯兰教来源的影响的时候，不是用来住死人的，而是象上述那些奇特的洞穴一样，属于建筑艺术的一个较早的时期。但是对于埃及人来说，活人和死人的对立却显得很突出；精神的东西开始和非精神的东西分割开来了。这是具体的有个性的精神在产生和发展。所以死人被看作须保存住的个体，与自然界生死流转的观念相反，可以免于一般自然事物都在所不免的腐朽和消逝。个性是把精神的东西看成独立的观点所要依据的原则，因为精神只有作为个体，作为人格，才有存在的可能。所以我们认为这种尊敬死

① 即阴魂。

人和保存死人的习俗对于精神个性的存在是第一个重要的因素，因为在这种习俗里，个体不是被取消掉而是被保持住了，至少是肉体是作为这种自然的直接的个体而被珍藏和敬重。我们前已说过，希罗多德曾提到埃及人是最早宣称灵魂不朽的民族。尽管埃及人对精神个性的坚持还不够彻底，他们仍认为死人须在三千年中遍历陆水空三界的全部动物体系的生活之后才变回人的形体①，尽管如此，他们在这种观念里以及在尸体上涂油防腐的习俗里，毕竟把躯体方面的个性和脱离躯体而独立的精神的自为存在之间的区别固定下来了。

因此在建筑艺术中就发生了一个重要的变化，精神的东西作为内在的意义而分割出来，并且获得了独立的表现，至于肉体的外壳则作为单纯的建筑的环绕物而放在精神的东西的周围。在这个意义上埃及的死人住处形成了最早的庙宇；本质性的东西，即崇拜的中心，是一个主体，一个个别的对象，它本身显得有独立的意义，而且本身就达到了表现，有别于它的住处，这住处只是作为一种应用的外壳而建造起来的。这当然还不是作为一个实际的人的需要而建造出一座房屋和宫殿，而是为本无需要的死者，国王或是神兽，建造大到不可测量的庇身之所。

正象农业会把东西流浪的民族固定到一定的地区，坟墓，坟墓的纪念坊和祭祀一般也把人们团结在一起，使既无国家又无划定了的财产的人们有一种聚会场所，一种圣地，他们会防守这块圣地，不肯让旁人夺去。例如什提亚民族②，据希罗多德的记载（《历

① 这就是灵魂轮回说。

② 在古代游牧于黑海北岸一带的民族。公元前五世纪他们的国王是伊丹图苏斯。

史》,卷二,126—127),是流动不居的,波斯大帝达琉斯发见他们到处都走在他前面,就派使臣去通知他们,如果他们的国王自以为很强可以抵抗,他就应停下来应战,否则他就应奉达琉斯为主子。伊丹图苏斯回答说,他们既没有城市,也没有耕地,没有什么东西要防守,达琉斯也不能从他们那里掠夺去什么。但是如果达琉斯一定要挑战,他们却有祖先的坟墓;达琉斯如果敢侵犯,他就会看到什提亚民族是否为保卫祖坟而战斗。

我们发现最古的宏伟的坟墓纪念坊是埃及的金字塔。乍看起来这些值得惊奇的工程之所以使人惊赞的地方在于它们的体积大到难以测量。这立刻使人想到要费多久时间和多少人力才能完成这样庞大的一座建筑。如果单从形式方面去看，它们并没有引人入胜的地方，只消花几分钟就可以把它们看完和记住。由于在形状上这样简单整齐，它们目的何在问题是久经争论的。古代人例如希罗多德和斯屈拉波本来早就说明了它们的实际用途，但后来不同时代的游历家和作家们却提出一些荒诞不经的看法。阿拉伯人曾经企图用暴力打进去,希望在金字塔内部可以找到财宝,不过这些侵犯并没有达到目的,只造成很多的损坏,真正的通道和房屋并没有找到。后来有些欧洲人，应该特别提到的是罗马人伯尔佐尼[1]和热那亚人加费利亚，终于成功地走进金字塔内部考察。伯尔佐尼在切弗林[2]的金字塔里发见到国王的坟墓。金字塔的入口用正方形石板封闭得很牢固，看来埃及人在建塔时仿佛就已预

---

① 伯尔佐尼(Belzoni)和加费利亚(Caviglia)这两位意大利学者考察埃及的文物都在十九世纪初期,前者较著名,著有《埃及和努比亚的发掘》一书。

② 切弗林(Chephren)古埃及国王,他所建立的金字塔一般叫做“第二金字塔”。

防人知道有入口，纵使知道，也要使它极不容易找到和打开。这就足以证明金字塔是要永远封闭起来，不能再利用的。塔内有房间，有暗示灵魂在死后轮回变形所要走过的道路，有宽敞的厅堂，还有蜿蜒起伏的地下渠道。伯尔佐尼所发见的国王墓就是在岩石里挖成这样形式，从这头走到那头要花一个钟头。在正厅里摆着一副花岗石棺，已沉到地下，里面只发见一架木乃伊，是一种动物的残骸，显然是一头神牛。从整体看，这种建筑无疑是用作死人住处的。金字塔的年代，形式和体积各不相同。最早的是用石头逐层砌成棱锥形，较晚的建筑得整齐一律，其中有些是平顶的，有些是尖顶的，有些顶上还有平台，根据希罗多德关于切俄普[①]的金字塔的记载(«历史»，卷二，125)，可以见出埃及人的建筑程序，希尔特把这座金字塔归到还未完工的一类(«古代建筑史»，卷一，55 页)。根据近来法国人的资料，在年代较远的金字塔里房屋和过道都比较曲折复杂，在较晚的金字塔里它们都比较简单，上面刻满了象形文字，如果要把它全抄下来就要花几年的工夫。

从此可见，金字塔虽是本身就值得惊赞，却只是一种简单的结晶体，一种外壳，其中包裹着一个核心，即一种离开肉体的精神，功用是要保存这种精神的肉体原形。所以一切意义都在这个独立达到表现的死者身上，而前此本来本身自有意义的独立的建筑现在却划分开来，在这种划分状态中它变成**应用的**[②]。至于雕刻现在则接受了一个新的任务，即表现真正内在的(精神的)东西，尽管它

① 切俄普(Cheop)，埃及国王，上文提到的切弗林的兄弟和继承人。

② 象征型建筑原来是独立的，后来它的目的一分为二，既保存原来的独立的目的(象征某一普遍概念)，又有让死者庇身的目的(即变成应用的)。

起初还只以木乃伊的形式去保存个体的直接的自然形状[1]。所以就埃及建筑艺术的整体来看，我们一方面看到一些独立的象征型建筑物,另一方面也看到只以庇护死者为特殊任务的建筑物(特别是涉及坟墓纪念坊的建筑物)很清楚地开始出现了。这就需要一个根本的条件,那就是建筑不只是凿穴掘洞,而要显出自己是一种无机的自然,是由人手建造来适应他的需要的[2]。

其他民族也建立过与此类似的坟墓纪念坊，或是下面住死人的神圣的建筑物。例如在加里亚[3]的陵寝和较晚的哈德里安[4]的陵寝(即现在罗马的圣安杰罗堡寨)都是精工建成专葬一个死人的宫殿,在古代就已驰名,根据乌敦[5]的描述(«沃尔夫和拨特曼的博物馆»，卷一,536页),还有一种墓地建筑也属于这一类。这种建筑在安排和环境方面摹仿神庙、不过具体而微。它有花园，拱廊，喷泉，葡萄园，还有供神像的小礼拜堂。特别是在罗马帝国时代，这类墓坊常筑来供用来代表死者的阿波罗,维努斯,明诺娃等神的神像。这类神像和整个建筑物在当时具有神化死者和庙祀死者的意义,就象埃及人把死人涂油防腐,带上标志等级职位的徽章,放在棺材里,表示死者已化为神一样。

但是在这类建筑物之中既宏伟而又简单的是埃及的金字塔。在金字塔上首次出现特宜于建筑的基本线条,即直线,以及一般形式方面的整齐一律和抽象性。因为作为单纯的环绕庇护的东西,

① 即肉体原形。

② 即上文(a)所已提到的“消极地挖去一些东西”和“积极的营造”的分别。

③ 加里亚(Karien)在小亚细亚,古希腊的殖民地。

④ 哈德里安(Hadrian),公元二世纪罗马皇帝,他的陵寝在罗马城内，圣安杰罗堡寨就用这个陵寝为基础。

⑤ 乌敦(W.Uhden),十八世纪德国考古学者

作为未经住在里面的精神灌注生气而成为本身具有个性的，即无机的自然，建筑就还只能有外在(即不由本身内容决定)的形状，而外在的形式就不是有机的，而只是抽象的，诉诸知解力的。不过金字塔尽管已开始获得住房的性质，真正的住房所用的直角形却还没有普遍地应用；金字塔还保持一种独立性，不只是按照它所服务的目的去造型的，因此它由基础到尖顶的循序渐进的形状单从本身看就是完整的。

c）到应用的建筑的过渡

从现在起，我们可以研究由独立的建筑艺术到真正的应用的建筑艺术的过渡。

这种过渡可以从两个出发点来看，一方面是象征型建筑，另一方面是需要和服务于需要的目的性。关于象征型建筑的结构，我们前此已讨论过，建筑的目的性只是次要的因素，只是一种外在的秩序安排。住房却形成另一极端，它要适应直接需要的要求，它要有木柱，或是直立的墙壁，上面架横梁，和墙壁成直角，梁上还架一个顶。毫无疑问，这种真正目的性的要求是由它本身决定的；但是问题的关键在于这样一个分别：我们马上就要当作古典型建筑艺术来讨论的那种真正的建筑是否只起于需要，还是起于上述独立的象征型建筑作品，这就是说，还是这类象征型作品本身就直接导致应用的建筑。

1）在建筑里一些完全只是适应目的和诉诸知解力的形式是由需要产生的，例如直线形，直角形和平滑的表面。因为在应用的建筑里真正目的就是神像，或者说更确切一点，就是个别的人，是

团体,是民族,他们聚居在一起,不只是为满足身体方面的需要,而是抱有一般的宗教的或政治的目的。他们特别直接需要替偶像,神像或是一般独立代表某一如在目前的圣物的形象,建立一种庇身之所。例如麦姆嫩像和狮身人首像之类是摆在露天里和丛林里,以自然为外围的。但是这类形体结构,尤其是具有人形的神像,毕竟不是直接从自然界借来的,而是属于想象的,是凭人的艺术活动才获得存在的。因此,它们单靠自然的外围还不够,还需要一种基地和一种环绕庇护的东西作为它们的外在因素,而这些外在因素也须是来自想象和凭艺术创作来形成的。神们只有在由艺术所造成的环境里才算居得其所。这种外在环境就不是本身自有目的,而是服务于另一目的,这才是它的本质性的目的,因此,它就受这种目的性的制约。

不过如果要使这些本来只服务于目的的形式提升到美,它们就不应停留在它们的原来的那种抽象性上,而是必须于对称与和谐之外,还现出有机,具体,本身完满和变化多方的性质。因此,人们就要考虑到单从目的性看则是多余的那些因素,要考虑到一些差异和定性以及有意的突出表现和塑造问题。例如横梁既按直线形伸延,两端却都要有终点,撑持横梁和屋顶的直柱也是如此,从地面达到它所撑持的横梁,也就达到终点。应用的建筑就要突出这些差异,通过艺术来就这些差异塑造形状;一个有机的结构,例如一棵植物或一个人,尽管也有上下之分,却从开始就是按有机的方式构成形状的,人有足和头之分,植物则有根和花蕾之分。

2) 象征型建筑却与此相反,它多少以这种有机的形状构造为出发点;但是它在墙壁,门,横梁和方尖形石坊等方面,也还不能完

全排除直线的和整齐一律的形状，如果它要按照建筑的方式把那些庞大的雕刻性的作品安装排列起来，它也必须求助于真正应用的建筑中的一些原则,如体积相等,行列成直线,前后有间隔之类,也就是说,要有规律和秩序。这样一来,象征型建筑就包含两套原则,① 二者的统一才使它有可能既服务于它的目的,又显得美。不过在象征型建筑里这两方面还没有融成一体，而还是并列地摆在一起的。

3）因此，我们可以这样理解上述过渡: 一方面前此独立的建筑艺术须按知解力的方式把有机界的一些形式加以改造成为整齐一律,使它们符合目的性,而另一方面单纯的符合目的性的形式也要转向有机界的原则。如果这两极端相遇而且互相转化，那就会产生真正的美的古典型建筑。

这种统一的实际产生可以很清楚地从我们在前此的建筑中已见到的一种变革中看出,那就是柱子。为着围绕屏障,墙壁固然是必要的,但是墙壁也可以是独立的(前文已举例证明过),不一定就完全能形成一种围绕屏障,除着四周有屏障以外,还要有一个重要的因素,即上面的屋顶。要盖屋顶,最简单的办法是用柱子。从这一点来看，柱子的基本的独特的功用就在于撑持。所以单就撑持来说,墙壁实在是多余的。因为撑持是一种机械的关系,属于重力和重力规律的范围。重量或一个物体的重心都集中在撑持物上面，这撑持物就使它保持平衡，不至倒塌。这就是柱子所做的事，用柱子撑持重力，显得把外在的工具节省到最低限度。浪费很大

① 一套原则来自自然界的有机的形体,一套原则来自几何学乃至力学的机械律,亦即来自建筑本身的要求。

的墙壁去撑持的东西只用很少的柱子就能撑持住，古典型建筑之所以具有高度的美，就因为它所竖立的柱子不多于实际撑持梁和顶所需要的。在真正的建筑里,柱子只是装饰,所以不属于真正的美。因此，纯粹独立的柱子不能实现柱子本来的职能。人们固然也竖立过纪功柱,例如著名的图拉真和拿破仑的纪功柱①,不过它们实际上只等于雕像的台座,而且还有浮雕,用来纪念和颂扬一个英雄,这个英雄的立像就由它们撑持起。

关于柱子，特别值得注意的是它在建筑发展过程中怎样挣脱具体的自然形状，然后才能获得既有规律而又符合目的的抽象的美的形状。

3a) 因为独立的建筑从有机的形体出发，它可以利用人的形体，例如埃及的麦姆嫩像就部分地把石柱雕成人体形状。这种人体形状是多余的，因为人像本来不是用来撑持重量的。希腊人固然曾用卡里亚人像②来撑持重量，但是这种办法只能在少数情况下才使用。这种办法可以看作是对人的形体的滥用，所以卡里亚惕德像是些受压迫者的形象,她们的服装说明她们是奴隶,要撑持这种重担就是奴隶的一种负担。

3b) 用作撑持重量的支柱所能采取的较自然的有机体形状是树和一般植物，一根主干或一根细弱的茎笔直地耸立，例如树干独立地支撑枝叶，谷秆独立地支撑穗，茎独立地支撑花。埃及建筑从自然界直接地采取这些形式，但是还不能自由地进行抽象

① 图拉真(Trajen)，公元前一世纪左右罗马皇帝，他的纪功柱在罗马图拉真广场中心；拿破仑的纪功柱就是巴黎的凯旋门。

② 卡里亚人(Karyatiden)，卡里亚是希腊的一个镇市，希腊建筑有时用卡里亚地方的女人像作支柱。

化。在支柱的形式方面，埃及的宫殿和庙宇的宏伟风格，它们的石柱行列的规模之大和数量之多以及整体的伟大气象，从来就使观众惊赞不置。从它们的千变万化的形状可以看出这些石柱是采用植物形状的，例如莲花和其它种类的花都被伸延成柱形。同一柱廊里的许多柱子形状并不一样，往往隔一根，两根或三根柱子轮流地换一个样式。德嫩[①]在他的《埃及游记》里搜集了许多这种样式。整体还不是用诉诸知解力的整齐一律的形式；基础是用一种洋葱形(半球形)，从根球上发出一种芦苇状的派生茎叶，或是象有些植物那样，有许多根球瓣卷在一起。所以石柱象细长的茎从这种球瓣基础上一直冲上去，有时不用直线而用螺旋的曲线，柱头也象一棵花连着纷披的枝叶。不过这种摹仿并不妙肖自然，而是植物形状服从建筑的结构，变成接近圆和直线之类有规律的几何图形，所以这类柱子从整体来看，很象一般所谓“阿拉伯式花纹”。

3c）这里应当约略地谈一下**阿拉伯式花纹**，因为它在概念(本质)上也属于由运用自然界有机形体于建筑转到真正的建筑的较严格的整齐一律的建筑之间的过渡阶段。但是建筑艺术如果在定性上变得自由了，它就会把阿拉伯花纹降低到装饰。阿拉伯式花纹主要是些皱缩的植物形状，或是由植物形状和动物与人的形状交织在一起，或是把植物形状歪曲成为动物形状。如果这类花纹具有象征的意义，它们就可以看作自然界的不同类的东西互相转变；如果没有这种象征的意义，它们就只是把各种自然界的形状任意加以组合，配合和分解的幻想游戏。这类建筑装饰给幻想提

① 德嫩(Denon，1747—1825)，法国艺术批评家，著有《埃及游记》。

供了各种各样的用武之地，可以把器皿和服装，木块和石头都掺杂进去。它们的基本特征和基本形式是把植物，枝叶和花朵乃至动物变成接近无机的抽象的几何图案。因此，人们发见阿拉伯式花纹往往呆板而不忠实于有机体形状，而且经常谴责这种花纹以及运用它们的艺术，特别是绘画，尽管连拉斐尔也曾广泛地画过这种花纹，而且达到了最高度的优美，隽妙和丰富多采的效果。无论从有机体的形状来看，还是从力学规律来看，阿拉伯式花纹当然都是违反自然的；不过这种违反自然不仅是一般艺术的权利，而且是建筑的职责，因为只有通过违反自然，本来不适合建筑艺术的生物形状才能适应真正的建筑风格，和它协调起来。这种适应用植物特别合式，而在东方大量地用在阿拉伯式花纹里的也正是植物，因为植物还不是能感觉的个体，本来就便于配合建筑的目的，它们生来就可以防风蔽雨遮太阳，而且植物在大体上还没有那些摆脱整齐一律而自由飘荡的线条。植物的叶子本来就已整齐一律，用在建筑里，还可以弄得更圆或更直一点，因此，凡是人们认为对植物形状是歪曲，不自然和呆板的东西都基本上应该看作适应真正建筑要求的一种适当的改造。

总之，从柱子就可以见出真正的建筑艺术从单纯的有机体的形状转到诉诸知解力的符合目的性，又从符合目的性转回到接近有机体的形状的过程。这里有两个出发点，一个是实际的需要，一个是建筑的不符合目的的独立性。我们在这里有必要提到这两个出发点，因为这两个原则的统一才是真实的。优美的石柱从自然形式出发，然后改造成为木柱，在形式上具有整齐一律和可理解性。

第二章　古典型建筑

建筑艺术到了获得符合它的本质的时候，它的作品就服务于一种非它本身所固有的目的和意义。它就变成一种无机的环绕物，一个按照重力规律来安排和建造起来的整体，这个整体的各种形式都要形成严格的整齐一律，直线形，直角形，圆形和一定的数量关系，由它本身界定的尺度以及谨严的规律性之类范畴。这种建筑的美就在于这种符合目的性本身；这种目的性已摆脱了有机的，精神的和象征的三种因素的直接混合；尽管是应用的，它却结合成一个本身完备的整体，通过它所有的形式使它的目的显得一目了然，而在它的这些关系的和谐配合中就把单纯的符合目的性提高到美。但是这个阶段的建筑仍然符合它的特有的概念（本质），因为它还不能单独地由它本身使精神性的东西获得恰当的实际存在，因而只能把外在的本无精神的东西改造成为对精神的东西的反映。

我们将按照以下的程序来研究这种既实用而又美的建筑：

第一，我们要确定这种建筑的一般的概念和性格；

其次，我们要研究古典型建筑中由目的决定的那些建筑形式具有哪些特殊的基本定性；

第三，我们可以约略地看一下古典型建筑所发展出来的那种具体现实情况。

对这几点我都不准备详细讨论，只讨论一些带有普遍性的东西，这方面在古典型建筑里比在象征型建筑里较为简单。

1．古典型建筑的一般性格

a）服务于一种确定的目的

按照我已屡次提到的原则，真正的建筑艺术的基本概念在于精神性的意义并不是单独地纳入建筑物本身，使建筑物因而成为内在意义的一种独立的象征，而是这种意义在建筑之外本来就已获得自由的存在了。这种存在可以有两种，一种是意义已由另一种较广泛的艺术(在真正的古典时期这主要是雕刻)独立地表现出来了，另一种是人在直接现实生活中已生动地认识到这种意义而且把它施诸实践了。此外，这两种意义还可以结合在一起。所以从前巴比伦，印度和埃及这些民族的东方式的建筑一方面用本身自有值价的形体，以象征的方式把他们所奉为绝对和真实的东西表现出来，而另一方面不管人物已死，还把他的外在的自然形体保存下来，用建筑把它围绕起，而现在古典型建筑却不然，精神性的意义已是**独立存在的**(或是凭艺术，或是在实际生活中)，和建筑物是**分割开来的**，建筑就要为这种精神性的东西服务，这种精神性的东西就成了建筑的真正的意义和确定的目的。因此在古典型建筑中这个目的是统治一切的因素，它支配着全部作品，决定着作品的基本形状和轮廓，不象象征型建筑那样一方面听任媒介材料，另一方面听任幻想和主观任意性，自由独立地发挥它们的作用，也不象浪漫型建筑那样离开目的性，发展出多种多样的对目的来说是多

余的细节和形式。

b）建筑物符合目的

关于这种建筑物要提出的第一个问题就是它的目的和使命以及它所由建立的环境。要使建筑结构适合这种环境，要注意到气候，地位和四周的自然风景，在结合目的来考虑这一切因素之中，创造出一个自由的统一的整体，这就是建筑的普遍课题，建筑师的才智就要对这个课题的完满解决上见出。在希腊，建筑艺术的主要对象是公共建筑，庙宇，石柱廊和门廊，供人们休息和散步，还有门廊连林荫大道的建筑，例如著名的雅典城堡前的大道①；至于私人住宅却很简单。在罗马，情况却相反，私人的房屋，特别是别墅，都很豪华，皇帝的宫殿，公共澡堂，剧场，马戏场，露天剧场，水渠和喷水池也是如此。但是这类建筑完全以功用为指导原则，美多少只占装饰的地位。所以在这个领域里最自由的目的是宗教的目的，体现于庙宇，即一个主体的庇身之所，这个主体本身原已属于艺术，由雕刻塑造为神像。

c）房屋作为基本类型

在这些目的方面，真正的建筑比起前一阶段的直接从自然界借用有机形状的象征型建筑较为自由，甚至比起雕刻也较为自由，因为雕刻不得不用现成的人体形象，不得不适应人体形象及其既定的一般情况，而古典型建筑对于它的形式及其形状结构则根据

① 雅典城堡（Akropolis）在雅典城中心，高约一千尺，门廊前有一条林荫大道，叫做 Propylaea。

内容或精神性的目的创造出来，至于形象也不是根据蓝本而是根据人的知解力创造出来的。但是这种较大的自由也只是相对的，适用范围是受到局限的。古典型建筑艺术的处理方式，由于它所用的那些形式是诉诸知解力的，在大体上仍不免抽象和枯燥。

弗列德里希·许莱格尔曾经把建筑比作冻结的音乐，实际上这两种艺术都要靠各种比例关系的和谐，而这些比例关系都可以归结到数，因此在基本特点上都是容易了解的。象上文已经说过的，在房屋是对这些基本特点及其体现于单纯，严肃，宏伟和秀美动人之类风格的不同比例关系提供主要定性的是房屋本身：它的墙，柱和梁都配合成为完全可以理解的结晶体的形式。这些比例关系的性质是不能归结为数目和尺寸的。但是举例来说，一个直角长方形比起正方形较能引起快感，因为在长方形之中，相同之中有不同。如果一个体积中长倍于宽，这个关系就是令人愉快的①；反之，长而细就是不能令人愉快的。同理，支撑物和被支撑物之间的力学比例关系也须按照正确的尺度和规律，例如粗重的柱头放在细弱苗条的柱子上，或是让庞大的台基负荷很轻巧的建筑，都是不合式的。在建筑中宽对长和高的比例关系，柱子的高对粗的比例关系，柱子之间的间隔和数目，装饰的简单或繁复，在如此等类的一切比例关系上，古代建筑中都隐含着一种和谐，特别是希腊人对于这种和谐有正确的体会，他们在个别细节上有时也背离这个和谐原则，但是在大体上他们总是要顾到一些基本的比例关系，不肯越出美的界限。

① 例如所谓“黄金段”。

2. 建筑形式的一些特殊的基本定性

a）木料建筑和石头建筑

上文已提到人们长久以来在争辩是木料建筑还是石头建筑形成了建筑的起点，这种材料方面的差异是否影响到建筑的形式。就真正的建筑艺术来说，由于它要按照目的性原则而且要把房屋这个基本类型建造得美，木料建筑可以看作更为原始的。

希尔特采取了维屈鲁浮斯[①]的看法，就下过这样的结论，而且常因此受到攻击。我想就这个久经争论的问题简略地提供一点意见。流行的研究方法是找出一种抽象的简单规律来解释假定已经发见到的具体事实。希尔特就是用这种方法设法找出希腊建筑所自出的基础典范，也就是他的理论，它的解剖轮廓。根据形式以及和形式协调一致的材料，他发见到这种基础典范就是房屋和木料建筑。房屋当然是建造来供人居住和防御风雨寒暑以及动物和人的，它就需要一个完整的围绕遮蔽的场所，以便一个家庭或更大的人群单独地聚居在一起，和周围世界隔开，来满足他们的需要和进行他们的活动。房屋完全是一种有目的的结构，由人按照人的目的而建造出来的。人在这上面要按照多种多样的目的，进行多种多样的工作，使整个结构中各部分按照重力规律的要求，互相配合或互相推拒，以便达到稳定和牢固，还要便于关闭，不但使倾斜的部分得到支撑，还要使横平的部分维持横平，使交结在一起的部分形成适当的角度和缝口，如此等等。房屋固然也要求有一种完整

① 见第29页注。

的围绕遮蔽，墙壁对此是最有用最稳妥的，从这方面来看，石头建筑象是比较符合目的；但是墙壁也可以用并列成行的柱子来代替，上面架梁，而梁又可以使支撑它们的直柱联系在一起和稳定住。最后在这梁架上面又盖上屋顶。但是在庙宇建筑里，关键并不在围绕遮蔽而在支撑物和被支撑物之间的比例关系。为着把这种力学的比例关系调整好，木料结构显得是最轻便也是最自然的。作为支撑物的柱子也需要有一种东西把它们联系在一起，而它们所支撑的横梁就起了这种联系作用。直柱和横梁就成为庙宇建筑的基本定性(特征)。木料结构最宜于这种分割与结合以及适应目的的配搭，必要的材料又可以直接从树上取来。一棵树不需要很大的加工就可造成柱和梁，因为它本身已有一定的形式，零散的木段多少已是直线形的，可以很容易地构成直角锐角或钝角，来造成角柱，支柱，横梁和顶。石头却不然，它本来就没有固定的形状，比起树来，它是一堆无形式的物质，须先按照目的把它分割开来，经过打磨，才可以并列在一起或叠在一起，来构成整体。它需要经过许多操作手续，然后才能获得木料生来就有的形状和适应性。

此外，在形成巨大体积堆的地方，石头便于凿洞穴，而且由于生来就是相对地无形式的，可以打磨成任何形状，所以它既宜用于象征型建筑，又宜用于浪漫型建筑及其信任幻想的形式。至于木料则由于树的茎干生来就是直线形的，却宜于达到古典型建筑所根据的较谨严的符合目的性和便于理解的原则。从这个观点来看，木料建筑在独立的建筑艺术里要占优势，尽管埃及人用石板包裹柱廊，其实木料却能更轻便更自然地满足这种需要。另一方面，古典型建筑也并不是只限于木料建筑，只要能产生美的效果，它也

采用石头，不过一方面要在建筑形式上见出原始木料建筑的原则，尽管另一方面也加进去一些不属于单纯的木料建筑的特征。

b）庙宇的特殊形式

关于房屋作为基本类型所具有的而庙宇也有的一些特殊的要素，应该提到的重要方面可简述如下：

就房屋本身所特有的力学的比例关系来看，上文已经说过，它一方面有支撑物，是按照建筑方式来造型的物质堆，另一方面有被支撑物，这两方面结合起来才达到坚固和稳定。此外还加上第三个因素，即围绕遮蔽和按照长宽高的三度体积来定的界限。一个建筑结构，作为一些不同要素的互相配合，是一个具体的整体，它须在本身上显出这一点。这里就产生出一些本质性的差异，这些差异既表现在房屋的特殊性格和特别的形成方式上，也表现在各部分的凭知解力的配合上。

1）从这方面看，最重要的一点就是支撑物。一谈到支撑物，我们就很容易根据近代的需要，习惯地想到最牢固最安全的支撑物是墙壁。我们前已说过，墙壁的独特功用并不在支撑，而主要地在围绕遮蔽和界限，所以它在浪漫型建筑中形成一个占优势的因素。希腊建筑的特点却在于它造出一种专为支撑用的是柱[①]，它运用柱来实现建筑的目的性，同时也产生美。

1a）柱子除支撑以外，别无其它功用，尽管依直线排列的一行石柱也可以标志界限，它却不能象墙壁那样起围绕遮蔽的作用，而

① 汉语只用公名“柱”，西方Säule与Pfeste有别，前者是石柱，大半是圆的，后者是木柱，大半是方的。

是有意地被安置在离开墙壁的地方，成为自由独立的东西。柱子的独特的目的是支撑，所以柱子对所支撑的重量的比例关系须令人一眼就得出它们的符合目的性，因此柱子既不宜太粗壮，也不宜太纤弱；既不宜显得很局促，也不宜很轻巧地扶摇直上，仿佛和它所支撑的重量在玩把戏。

1b）石柱一方面既不同于围绕遮蔽的墙壁，另一方面也不同于单纯的木柱。木柱一头埋到地里，另一头到它所支撑的重载安放的地方就到了终点。因此，它的确定的长度，它的起点和终点，仿佛是由另一物所划定的消极的界限，是一种不由它本身决定的偶然的定性。但是起始和终止却是支撑的石柱本身所固有的定性，所以应该显出它们是由石柱本身决定的因素。就是因为这个缘故，发展成熟的美的建筑在石柱下端安柱基，上端安柱头，在塔斯康[①]柱式里固然没有柱基，柱子就直接插进土里，但是它的长度因此看来好象是偶然的，人们看不出柱子是否由它所支撑的重载压下去，埋在地下的部分究竟有多么深。为着避免使柱子的起点显得不确定和偶然，它就应该有特意设立的基脚，使人明白地认出这是它的起点。艺术因此一方面指点出："石柱从这里开始"，另一方面使柱子的稳定与安全成为可以眼见的，眼睛因此也仿佛安定下来。为着同样的理由，艺术让柱子终于柱头，柱头既标志出柱子的支撑任务，也指点出："柱子到此为止"。这种着意安排的起点与终点的考虑就说明了柱基和柱头之所以存在的深刻理由。这就象音乐里的旋律要有一种明确的结束，也象书里一句话要用一个大字母开头，用一个句点符号结尾，在中世纪句首的大字母还特别放

① 塔斯康，意大利北部地区。

大而且用彩色加以美化，句尾也有同样的装饰，为的是要突出起点和终点。所以尽管柱基和柱头越出了实际的需要，我们却不应把它们看成一种多馀的装饰，也不应认为它们起源于埃及柱的蓝本，因为埃及柱还是摹仿植物形态的。有机的形体结构，象雕刻在动物像和人像上所表现的，在它们的自由的轮廓上自有起点和终点，有理性的有机体本身就有由内在因素决定的形状的界限，建筑却不然，它没有别的东西来界定柱子和形状，只有支撑物的力学的定性以及由地面到柱子和所支撑的重载的接触点之间的距离。至于这一力学定性所包括的一些特殊因素却要由艺术来塑造和显现出来，因为这些因素就是柱子的因素。所以柱子的确定的长度和上下两头的界限以及它怎样支撑的情况就不应显得是偶然由外因决定的，而是应该表现为由柱子本身决定的。

关于柱基和柱头以外的柱子的其它形状，头一层它是圆形的，因为它应该自由独立完备自足地站在那里。圆形是本身最单纯的完满自足的，凭知解力界定的最有规律的线形。因此，柱子在形状上就已显示出如果它和一系列的其它柱子一根接着一根地排列成行，并不能形成一个平面，——不象锯成直角形的方柱并列在一起就可形成墙壁——而是只有一个目的，只限于支撑。此外，柱子从平地上升到它的长度的三分之一时，就变细，显得苗条，因为下部要负荷上部的重量，这种力学的比例关系也须在柱子上面表现出来，使人可以看出。最后，柱子往往有垂直的槽纹，一方面是为着使简单的形状有些变化，另一方面在必要时使柱子显得比实际上要粗壮一点。

1c）尽管柱子是每根各自独立的，它毕竟还要显出竖立它并

不是单为它本身而是为它所要支撑的体积。就房屋周围各边都要有一个界限来说,单独的柱子还不够,还要有别的柱子和它并排立起,因此柱子就有一个基本的定性,须排成行列。如果有许多柱子共同支撑同一重载,这就要求它们有同样的高度,而且所支撑的横梁就成为把它们互相结合起来的手段。这就使我们由支撑的直柱转到和它对立的被支撑的横梁。

2) 柱子所支撑的是安置在上面的梁架。这方面最重要的关系是直角形的性质。无论是和地面,还是和梁架,支撑的柱子都要形成直角形,因为按照重力的规律,横平的位置是唯一的稳妥适合的位置,而直角则是唯一的牢固明确的角度;锐角和钝角都是不确定的,度数可大可小,所以带有偶然性。

梁架的组成部分可以细分如下:

2a) 轮台(也就是主梁)直接安置在一行齐高的柱子上把整行柱子结合在一起,对它们施同等重压。作为单纯的横梁,轮台只需要四面平直,相交成直角的抽象的整齐一律的形状。但是轮台一方面是被柱子支撑的,另一方面它本身又要支撑梁架上其余部分①,所以发展较完备的建筑也要把主梁的这双重功用显示出来,在它上面安置凸出来的侧板以及用其它办法,来表示它还要撑持上面的部分。所以从这方面看,和主梁发生关系的不仅有支撑它的柱子,还有它所支撑的重载。

---

① 西方建筑柱头(Kapitell)上承梁架(Gebälk)。梁架分三层,最低一层与柱头交接处叫做轮台(Architrev),原义为主梁,其实是主梁的尽头。中层紧接着轮台,叫做线盘(Fries),有平整的,也有刻成三条垂直的槽纹的,叫做三棱槽(Triglyph)。线盘一般是雕花最多的部分。上层紧接着线盘,叫做飞檐(Karnies),上与屋檐相接,往往雕成波浪纹,是梁架最凸出的部分。

2b）这种重载之中首先是线盘，线盘也叫花边，有两个组成部分，一个是安置在主梁上的小托梁的尽头，一个是这些尽头之间的空间，因此线盘比起轮台有较重要的差异或显出较多的变化，它须把这些差异或变化突出地显示出来，特别是当建筑已用石头为材料，却还比较严格地遵守木料建筑的基本类型的时候。这就产生了三棱槽和槽隙[①]的分别。三棱槽是雕成三条槽的横梁尽头，槽隙是槽纹与槽纹之间的四角形的空间。在最早的时代，这些空间可能是空着的，后来才雕满了浮雕，作为装饰。

2c）线盘安置在主梁上面，它本身上面又安置着飞檐。飞檐的功用在撑持屋顶，屋顶是整座房屋上部的终点。这里有一个问题：这个终点界限应该采什么样式？可以有两种样式，一种是成直角的平顶，另一种是成钝角或锐角的尖顶。如果我们只从需要来考虑，南方人很少受暴雨和狂风的侵袭，要防御的只有太阳，所以对于他们来说，成直角的平顶仿佛就足以满足需要了。至于北方人却要防常要下的雨，还要防雪在屋顶上压得太重，所以他们需要倾斜的尖顶。但是在美的艺术里起决定作用的并不只是需要；作为艺术，它还要满足美与快感的更深刻的要求。从地面向高处耸立的东西必须表现为具有基脚让它可以站在上面而且得到支撑；此外，真正的建筑所用的柱子和墙壁也使我们从物质手段上体会到支撑作用。房屋上部分的顶却不再起支撑作用，而只是被支撑。这一特点也必须在屋顶本身上显出来，这就是说，它必须造成不能再起支撑作用的形状，因此，须形成一个角，无论是锐角还是钝角。所以古代庙宇都不用平顶，而使顶的前后两部分相交成钝角，一座

① 槽隙（Metope），即两槽纹之间的空间。

建筑这样结束，是符合美的。因为平顶不能产生已完成的整体的印象，一个平面不管地位多么高，总是还能支撑重量，而尖顶的倾斜面相交的线形却不能支撑重量。在绘画中我们喜欢人物组合形成金字塔形(锥形)，道理也是一样。

3) 我们要研究的最后一个功用就是围绕遮蔽，也就是墙和壁。石柱固然能支撑和划界限，但是不能围绕遮蔽；石柱所界定的空间和由墙壁围封起来的室内空间简直是对立面。所以要有完整无缺的围封，就要用很厚的牢固的墙壁。庙宇建筑的实际情况就是如此。

3a) 关于墙壁，要说的只有一点：它必须是直线形的，平整的而且垂直的，因为形成锐角或钝角的斜墙就会产生势将倒塌的印象，而且没有一个永远固定的方向，锐角和钝角在角度上都有很多的分别，它用这个角度而不用那个角度，就显得是偶然的。凭知解力的规律性和目的性都要求墙壁形成直角。

3b) 由于墙壁既能支撑，也能围绕遮蔽，而我们已把单纯的支撑视为柱子的专职，这就产生一种看法，以为在既需要支撑又需要围绕遮蔽的地方，就可以竖立一行柱子，用厚墙把它们联成一种屏障，半露柱[①] 就是从这种看法产生出来的。例如希尔特就采纳了维屈鲁浮斯的看法，认为原始建筑物从竖立四根角柱开始。如果后来发见有围绕遮蔽的需要，如果同时又有柱子的需要，当然就会把柱子嵌在墙壁里。可以找到证据来证明远古时代就已有半露柱。希尔特说(《根据古代基本原则的建筑艺术》，柏林，1808年，111页)，“半露柱的运用和建筑艺术本身是同样古老的，起源都可以追

① 半露柱嵌在墙壁里，有一半露出来。

溯到这样一种情况:柱子和柱拱撑持着梁架和屋顶,但是此外还有防风蔽雨遮太阳的必要。既然原来的柱子已足以撑持住房屋，建造墙壁就不必象柱子那么粗,也不必用柱子的那样牢固的材料,因此，柱子总是露到墙壁浮面之外的。这种起源的理由也许是正确的,但是半露柱毕竟是引起反感的,因为这种结构把两个对立的设有内在必然联系的目的并列在一起，把它们混淆起来。人们如果认为严格地从木料建筑出发,柱子本身的基本功用就是围绕遮蔽,他们当然也就可以为半露柱辩护。但是如果这样看，厚墙里安石柱就没有意义，石柱就被降低到方形木柱的地位。真正的柱子在本质上是圆的,本身完满自足的,凭这种完满自足的状态就足以使人见出它不宜于平面形，因而也就不宜嵌在墙壁里。所以如果要在墙壁里安支柱,这种支柱就必须和墙壁一样是平面形的,不能是圆柱。

歌德在一七七三年《论德国建筑艺术》一篇青年时代论文里就已发出这样的呼吁:“近代法国卖弄哲学的艺术行家，你说第一个近于需要而进行创造发明的人拿四根树桩插到地里，然后在上面绑上四根竿子,盖上树枝和苔藓,这和我们有什么相干！而且你说这就是世界上最早的茅屋，这话也不正确。前面竖两根在顶上交叉的竿子,后面也竖两根在顶上交叉的竿子,然后再用一根竿子搭在两个交叉处,就成了脊梁，这是一个更早的发明创造，你每天从田野里和种葡萄的山岗上那些草屋都可以看出，但是你无法从这里找到你的猪栏的原型！”歌德在这里要证明在以单纯的围绕遮蔽为基本目的的建筑物里,嵌在墙壁里的柱子是毫无意义的。这并非说他看不出柱子的美,相反地,他对柱子却很赞扬。他接着说,“当

心不要乱用柱子，柱子在本质上要自由地站着。谁若是把这样苗条的东西埋在老厚的墙壁里，谁就该倒霉！”接着他谈到真正的中世纪的和近代的建筑艺术说，“柱子并不是我们近代住房的一个组成部分：毋宁说，它和近代一切建筑的本质是互相矛盾的。近代的住房并不起源于四角四柱，而是起源于四边四壁，四壁就代替一切柱子，而且排除一切柱子，哪里有柱子，看起来就是一种笨重的赘瘤。这话也适用于我们近代的宫殿和教堂，除掉在这里不用注意的少数例外。”这番话是根据事实的独到见解，道破了关于柱子的正确原则。柱子的基脚立在墙壁前面，离开墙壁而独立。在较新式的建筑里我们固然常看到方形半露柱的运用，但是人们把这些看作过去柱子的粗略摹仿，它们不是圆形而是平面形的。

3c）从此可见，尽管墙壁也能支撑，因为支撑已由柱子独立地胜任，墙壁在发展较完备的古典型建筑里就以围绕遮蔽为目的。如果墙壁也象石柱用来支撑，石柱就没有它们所特有的功用，而不同的部分理应有不同的功用，这样一来，墙壁究竟应该起什么作用的观念就不免混淆不清了。所以在供神像的庙宇①正殿里，我们发见到主要目的是在围绕遮蔽，上部往往是露天的。如果有屋顶的要求，它就应有独立的支撑物，这才符合较高的美。因为把梁架和屋顶直接安放在目的在围绕遮蔽的墙壁上，这只是迫于需要，不是出于自由的建筑美；古典型建筑不需要墙壁来担负支撑的任务，用墙壁就不符合目的，就会增添不必要的设施和浪费。

以上就是古典型建筑处在它的特殊地位中所应分析的一些基本定性(特征)。

---

① 法译作希腊庙宇。

c）古典型的庙宇，作为整体来看

尽管我们一方面定下一个基本原则，要求上文已约略提到的那些差异面须显出它们的差异，另一方面这些差异面也有必要结合成为一个整体。在建筑里这种结合主要地只能涉及排列，组合以及一种始终一致的和谐与妥当的尺寸比例。现在我们约略谈一谈这一方面，作为结束。

一般说来，希腊庙宇建筑的面貌是令人心满意足的，或则说，令人感觉恰到好处的。

1）看不出有什么争高出奇的东西，全体向长宽两方面伸展出去，并不向上挺出。如果要巡视正面结构，眼睛用不着着意抬起来看，却自然而然地被正面的宽吸引住了，不象中世纪德国建筑艺术那样冲破尺度比例，腾空耸立，显得非常高。古代人把宽看作主要的，因为宽显得安稳地植基于大地上；至于房子的高度则以人的高度为准，而且高度的增加总是只随着宽度和长度的增加。

2）此外，装饰总是以不损害简单朴素的印象为度。建筑也有许多地方要靠装饰。古代人，特别是希腊人，在这方面总是保持最美的尺度。例如一块通体简单的大平面或一条通体简单的长线，看起来不如加一点变化或来一点中断时那么大，那么长，因为变化或中断就使观者的眼睛觉得有了一种较明确的尺度。但是这种划分和装饰如果弄得过分琐细，观者就只看到这种杂多的琐细方面，比例关系和体积方面的最宏伟的东西就显得遭到破灭了。所以古代人在建筑施工中大体上既不用这种方法来使建筑物的尺度显得比实际较大，也不利用中断和装饰来把整体划分为若干片段，使每部

分都很小,各部分又缺乏把全体贯串起来的统一,因而整体就显得很小。他们的完美的作品也既不只是一大堆材料堆砌在地面上,显得很局促,又不是一直冲到上空,使高与宽不相称,而是在这种比例关系方面保持恰到好处的中庸,使简单朴素之中寓有符合尺度的丰富多采。特别是整体及其简单的个别细节的基本原则在一切方面表现得最清楚,而且对形体结构的个别细节起着统治作用,正如在古典理想里,普遍性的实体统治着它所赋予生命的偶然的特殊的事物,有力地使它们和自己协调一致。

3)关于庙宇各部分的安排和划分,可以看出发展中的一个重要阶段,另一方面也可以看出很多的东西仍然是传统的。这里我们所要关心的主要因素只限于用墙壁围起来的供神像的中心小殿,前殿和后殿以及环绕全部建筑的柱廊。原来的类型是一套前殿和后殿,前面竖一行柱子,这就是维屈鲁浮斯所说的"前后柱廊"(Amphiprostile),后来前面又加上走廊,两边各有一行柱子;最后发展到最高阶段,全庙区都用双行柱廊围着,在三殿内部也加上双行柱廊,和墙壁隔开,和殿外的柱廊一样,是作为走道用的;维屈鲁浮斯曾举过两座这种庙宇的例子,雅典的护神雅典娜的八柱庙和奥林普斯的雷神的十柱庙(希尔特《建筑史》,卷三,14—18页以及151页)。

我们在这里不谈柱子的数目,它们彼此之间的距离以及它们和墙壁之间的距离之类较细微的差异,且谈一下柱廊和前殿之类一般对于希腊庙宇的真正意义。

在这些直接通到外面空地的柱廊和前后柱廊里,这些单行柱廊和双行柱廊里,我们可以看到游人随意散步,有时散开,有时偶

然聚在一起；因为柱子一般不是用来围绕遮蔽，而是用来划定界限，在柱廊中行走时人是一半在内，一半在外，至少是可以随时直接走到空地里。同理，柱廊背后的长墙也不容许拥挤的游人集中到一个中心点，在柱廊里人满时把游人的视线都吸引到这一点来，相反地，游人的眼睛不至落到这种集中点而是可以朝四面八方去看，这就使我们得到一个印象，这些游人并不是为同一目的在这里集会，而只是闲散无事，随便散步聊天，消遣寻乐。在墙壁以内，当然可以猜想到，气氛远较郑重严肃，但是在这些柱廊里，我们多少是在注意外面宽敞的环境（在建筑得很完善的庙宇里特别如此），这就说明游人在这里不那么严肃认真。所以这种庙宇所产生的印象固然是简单而宏伟的，同时却也热闹，爽朗和令人心旷神怡，因为整座建筑的布置与其说是让人们集中到这里，与世隔绝，不如说是让人们进进出出，走来走去，随意游息。

3. 古典型建筑的各种建筑方式

如果我们在结束时看一看使古典型建筑分成几个基本类型的几种不同的建筑方式，以下就是应该着重的几个差异。

a）道芮斯，伊俄尼亚和科林特三种柱式[①]

建筑风格上的差异最突出地表现在柱子上面，我们在这里只

① 道芮斯（Doris），希腊北部小山城；伊俄尼亚（Ionia）在小亚细亚西海岸上，古希腊的殖民地；科林特（Corinthia）在希腊北部一个半岛上。这三种古典型建筑的风格差异主要从柱子上见出。

提各种柱式的主要特征。

最著名的柱式有道芮斯,伊俄尼亚和科林特三种,这些柱式在美和符合目的性两方面不但是空前的，而且是绝后的。因为前此的塔斯康的建筑风格以及据希尔特所描绘的远古希腊建筑风格(«建筑史»，卷一，251 页)都很简单粗糙，属于原始的简单的木料建筑范畴而不属于美的建筑范畴；至于后此所谓罗马柱式只是在柯林特柱式上再加上一些雕饰,没有什么重要性。

柱式的要点涉及高度与粗度的比例关系，柱基和柱头的差异以及柱与柱之间的不同距离。关于第一点，如果柱的高度比它的直径(粗度)大不到四倍,柱子就会显得矮胖而局促；反之，如果柱的高度比它的直径大到十倍,柱子也就会显得过于细弱,不符合支撑的目的性。与此密切相关的是柱子与柱子之间的距离；如果要柱子看起来显得粗,它们就应摆得靠近一些;如果要柱子看起来显得苗条细弱，它们彼此就应隔得远一些。同样重要的还有柱子应不应该有基脚,柱头应当高还应当低，要不要雕饰这类问题，因为这些差异会完全改变柱子的性格。关于柱身有一条规律，它应该光滑,不雕花，不过上下不能一样粗，由下中部到上部要逐渐变细些，因此实际上有一种膨胀，尽管看不出来。后来到了中世纪末期,人们把古代柱式借用到基督教的建筑上去,嫌柱身光滑太枯燥无味,于是在柱身周围雕上花圈,或是把柱身雕成螺旋纹。这种办法是不合式的，违反真正审美趣味的，因为柱子的唯一任务在支撑,就应该牢固地，笔直地，而且独立地耸立上腾。古代人只许在一点上破坏规律，那就是在柱身上雕垂直的槽纹，据维屈鲁浮斯说，有槽纹的柱子比光滑的柱子显得粗些。这种雕槽纹的办法用

得很广。

关于道芮斯，伊俄尼亚和科林特的柱式和建筑风格的较明确的差异，现在只提以下几个要点。

1）在原始建筑结构里，安稳是基本的定性，建筑就止于安稳，因此还不敢追求苗条的形式和较大胆的轻巧，而只满足于一些笨重的形式。道芮斯建筑风格就是如此，其中材料还凭它的重量发挥最大的影响，特别在粗度与高度的比例关系上显得突出。如果一座建筑物轻巧而自由地腾空直上，大堆材料的重量就显得已经得到克服；反之，如果它粗而又矮，它就会象道芮斯建筑风格那样，使人感觉到它的基本特征是受重量控制的稳定和坚牢。

道芮斯柱式具有这种性格，所以比起其它柱式，它是最粗又最矮的。最早的道芮斯的柱子高度大于下部直径仅六倍，甚至有些只到四倍，因此它凭它的笨重所给人的印象是严肃的，朴质无华的男人气概，例如帕斯图姆①和科林特的庙宇可以为证。晚期的道芮斯柱达到高度大于直径七倍，据维屈鲁浮斯，庙宇以外的建筑可以大到七倍半。不过一般说来，道芮斯建筑风格的特点在于最接近木料建筑的原始的朴素，尽管比起塔斯康的建筑风格，较易接受装饰和美化。这类柱子几乎完全不用柱基，直接竖在地基上，至于柱头则用最简单的方式把薄石板和凸盘嵌在一起。柱身有时是平滑的，有时雕成二十条槽纹，柱下部约全柱三分之一的地位槽纹很浅，几乎是平的，以上才雕深些。（希尔特：《根据古代原则的建筑艺术》，54页）关于柱与柱之间的距离，从较古的纪念坊来看，是柱的直径的两倍，少数到两倍半。

① 帕斯图姆(Pästum)在意大利南部，古希腊殖民地。

道芮斯建筑风格的另一特点也接近木料建筑的类型，那就是三棱槽和槽隙。三棱槽是线盘的一部分，雕成三棱形，嵌入主梁的尽头或轮台，至于槽隙则塞住上下梁之间的空间，在道芮斯建筑样式里还保持着正方形。作为雕饰，它们上面往往刻上浮雕，而在轮台上的三棱槽之下以及上面的飞檐的朝下的平面上还嵌上六个小圆锥体，作为装饰。

2）如果道芮斯风格就已发展到坚固与悦目的结合，伊俄尼亚式建筑却向前更进一步，发展到苗条和秀美动人的类型（尽管还很简单）。柱子的高度比起下部直径（粗度）要大七倍到十倍。根据维屈鲁浮斯，柱子的高度主要取决于柱与柱之间的距离，因为这种距离大，柱子就显得细而高，反之，如果距离小，柱子就显得粗而矮。因此，为着避免过细或过粗，建筑师就不得在柱子过细时就降低高度，在柱子过粗时就增加高度。如果柱与柱之间的距离大于柱的直径（粗度）三倍以上，它们的高度就只能等于直径的八倍，如果距离等于直径的二又四分之一倍到三倍，它们的高度就应等于直径的八倍半。但是如果距离等于直径的两倍，高度就应该是直径的九倍半；如果距离等于直径的长度加一半（这是最短的距离），高度就应该升到直径的十倍。不过后面的这几种比例是很少见的，根据留存下来的伊俄尼亚式的建筑杰作来看，古代人很少用更高的柱子尺寸比例。

伊俄尼亚式与道芮斯式的另一异点在于伊俄尼亚式的柱子不象道芮斯式的柱子那样直接从地基上竖起，而是竖在一种具有几个组成部分的柱基上，柱身有二十四条槽纹，比道芮斯式的槽纹雕得较深，它比道芮斯柱也略微变细了，以细而长的苗条姿态一直上

升到柱头。如果拿艾菲苏斯[①]的伊俄尼亚式的庙宇和帕斯图姆的道芮斯式的庙宇作一对比，这种差异就显得很突出。伊俄尼亚式的柱头在丰富多采和秀美方面也前进了一步。不仅有雕花的凸盘，小石杆和薄石板，而且左右两边还有螺旋线纹，边缘还有坐垫状的雕饰，因此叫做坐垫式的柱头。坐垫上的螺旋皱纹标志柱子的终点，柱子如果再上升，就得弯曲。

由于柱子具有这种苗条悦目的姿态和雕饰，伊俄尼亚的建筑风格也要求降低梁架的重量，以便在这方面也加深秀美的印象。它比起道芮斯的建筑风格离木料建筑较远，所以放弃了光滑线盘上的三棱槽和槽隙，而用花环把供祭的动物的头颅联在一起，作为它的主要的雕饰（希尔特:《建筑史》,卷一，254 页）。

3）最后，关于科林特的建筑风格，它沿用伊俄尼亚的建筑风格作为它的基础，还是细而长，但是雕饰得更富丽，显出更高的审美趣味。它也还是满足于沿袭木料建筑的复杂而明确的组成部分，不过露不出沿袭的痕迹来，因为它用了各种雕饰，它在梁上和檐板上加上复杂的雕花的嵌板和嵌条，用了檐沟和泻水槽，结构复杂的柱基和雕饰得较富丽的柱头，在这些方面它都表现出它下了很多工夫要显出一些悦目的特点。

科林特柱固然不高于伊俄尼亚柱，一般也有同样槽纹，高度只等于下部直径八倍或九倍，但是由于柱头较高，看来却较苗条，特别是较富丽，柱头高度超过下部直径八分之一倍，而在四角中的每一角都有较细长的螺旋纹，因此就不用坐垫状的雕饰。关于这一

① 艾菲苏斯(Ephesus)小亚细亚西海岸上伊俄尼亚的主要城市。

点，希腊人有一个很美的故事。据说一位特别美的女郎死了，她的嫁姆把她生前的玩具搜集起来放在一个小篮子里，摆在她的坟墓上，那里就长起来一棵莨苕花。叶子不久就把小篮子环绕起，这就使人想到这种形状可以用作柱头。

关于科林特风格和道芮斯与伊俄尼亚两种风格的其它异点，我在这里只提一下飞檐下面的雕得很精美的椽头以及檐沟上一些凸出的部分和檐板上雕的齿状纹和小支柱。

b）罗马的拱形和圆顶结构

罗马建筑艺术可以看作介乎希腊的和基督教的建筑艺术之间的一种中间形式，从它开始运用拱形和圆顶这一点上可以见出。

拱形结构最初发明在何时，这问题还没有确定的答复。但是有一点却可以确定，埃及人尽管在建筑方面有很大的发展，他们还不知道用圆拱形和圆顶，巴比伦人，以色列人和腓尼基人也是如此。埃及建筑中的纪念坊只能说明埃及人在需要盖屋顶时只知道在巨大的石柱上横铺石板，就象架梁一样。如果他们需要替很宽的入口或桥洞盖圆拱顶，他们所知道的方法只有一种，就是使一块石头在两边都凸出一点，上面砌上另一块两边更加凸出，如此逐层往上砌，直到最后只需要一块石头把缝口合起来。如果他们不使用这种权宜之计，他们就用两块大石板互相斜撑起，就象竖人字椽那样。

在希腊建筑中可以找到用圆拱形结构的例子，但是毕竟很少，写过最好的关于古代建筑和建筑史的作者希尔特认为这类用圆拱形的希腊建筑之中没有一座有确凿的证据能证明它们的年代早于

庇理克勒斯[①]。希腊建筑中最能见出特征的而且也发展完备的是柱子和横平地摆着的梁架，所以柱子除掉用来支撑梁架（这是它的真正功用）以外就很少作别用。但是在两根柱子上所盖的圆顶或穹窿形的东西是一种新的发展，因为柱子已开始放弃它的支撑的职能了。因为圆拱形由一边向上斜升，中经弯曲，再由另一边向下斜降，是依圆心为转移的，而圆心与支撑的柱子却毫不相干。一个圆形的各部分是互相支撑又互相受支撑的，所以它用不着柱和梁的帮助。

在罗马建筑里，上文已经说过，拱形结构和圆顶是很常见的；如果我们完全相信后来的证据，还有一些遗迹必须归到罗马国王的时代[②]。属于这类的建筑有地下墓窖[③]和暗水渠[④]，它们都用圆顶，不过它们都应看作后来的改造。

人们把圆顶的发明归功于德谟克利特（据西涅卡[⑤]的《书简》第90篇），这位希腊哲学家从事于多种数学问题的研究，据说他发明了裁石术。

用拱形为基本型的罗马建筑中最优秀的作品可以举阿格里巴[⑥]所建的朱匹特（雷神）神宫。这座神宫里除掉朱匹特神以外，还有六座神龛，供着六座巨大的神像，即战神，爱神，神化的尤利·凯撒，以及另外三尊还不能确定代表谁。这些神龛的两边都立着

---

① 即最早也只能在公元前五世纪，庇理克勒斯统治雅典的时期。

② 即罗马还未成为共和国的时代，在公元前六世纪以前。

③ 地下墓窖(Katakomben)，在罗马，早期基督教徒被迫害，在地下墓窖里举行集会和宗教仪式，其形如矿坑。

④ 暗水渠(Klooken)，形如阴沟，水渠是罗马建筑的一个特色。

⑤ 西涅卡(Seneca)，公元一世纪罗马哲学家。

⑥ 阿格里巴(Agrippa)，公元一世纪罗马执政。

两根科林特式石柱,全龛上部都盖着一个半球状的圆顶,摹仿天空的穹窿形。技巧上值得注意的是这些圆顶并不是用石头盖的。罗马人最初在大多数的情况下都只用木料来造成圆顶形的模型，然后再在上面涂上石灰和火山灰的胶泥，火山灰是由凝灰岩的碎石和捶碎的砖瓦片合成的。这种混合泥干了以后，全体就形成一整块,就可以把木料模型移去,这样造成的圆顶用的材料很轻而凝结得又很牢固,所以对墙壁没有多大的重压。

c) 罗马建筑的一般性格

除掉这种新的拱形结构以外，罗马建筑艺术一般具有和希腊建筑艺术完全不同的体积轮廓和风格。希腊建筑艺术的特征在于既有彻底的符合目的性而又有艺术的完美，既高尚素朴而又装饰得很轻巧美妙;罗马建筑艺术在机械的方面固然见出特长,比起希腊建筑艺术较富丽豪华,但比不上它的高尚和秀美。此外,到了罗马时代，在建筑里出现了许多希腊人所不曾知道的目的。我在开始时就已说过，希腊人只把艺术的高华和优美运用到公共建筑方面去，他们的私人住房始终是微不足道的。至于罗马人则不但扩大了公共建筑的范围,例如他们的剧场,斗兽场以及其它公共娱乐场所都把结构的符合目的性和外观的豪华壮丽结合在一起，而且在私用建筑方面也大有发展。特别是在国内战争① 以后,别墅,澡堂,走廊和台阶之类都建造得极豪奢,从而替建筑艺术开辟了一个新的领域,其中包括园林艺术,以富于才智和审美趣味的方式发展

① 指公元一世纪中罗马贵族内部争权夺利的战争。

得很完美。路库路斯的别墅[①]是一个显著的例子。

罗马建筑的这一类型对后来意大利人和法国人提供了范本。我们德国人长期受到意大利和法国的影响，最后才回到希腊，用古代的较纯粹的形式做模范。

① 路库路斯（Lucullus），公元一世纪罗马征服小亚细亚彭图斯（Pontus）的名将。

第三章 浪漫型建筑

真正的浪漫型建筑的显出特征的中心是中世纪的高惕式建筑艺术①。由于法国艺术趣味的蔓延和统治，高惕式建筑艺术长期被人鄙视为粗糙的和野蛮的。直到近代，特别是歌德凭他青年时代的与法国人及其原则相对立的新鲜的自然观和艺术观，才使高惕式建筑恢复了荣誉②。此后人们才逐渐学会珍视这些宏伟的作品，因为它们既符合基督教崇拜的目的，而建筑的形体结构又与基督教的内在精神协调一致。

1. 一般的性格

在浪漫型建筑里特别突出的是宗教建筑。关于浪漫型建筑的一般性格，我们在本卷序论中已经说过，它把独立的建筑和应用的建筑统一起来了。这种统一却不是来自东方建筑形式与希腊建筑形式的混合，而是一方面住房或围绕遮蔽物在提供基本类型上比

① “高惕式”(Gotische)一词起源于高惕族，高惕族是波罗的海和黑海一带的游牧民族，是中世纪初期入侵欧洲的“蛮族”中的主要力量。蛮族在文艺各方面对欧洲带来了新的血液，特别在建筑方面。建筑是中世纪基督教欧洲的主要艺术贡献，主要代表作是一些大教寺，它们大半都是高惕式的。黑格尔把中世纪艺术归到浪漫型艺术，也主要是从高惕式建筑着眼。

② 主要指歌德的《论德国建筑》一文对高惕式建筑的赞扬。

起希腊神庙发生了更大的影响，另一方面单纯的应用性和目的性也被消除掉，房屋仿佛不受应用性的束缚而自由独立地昂然高耸。这些神庙和建筑物一般当然也是为宗教崇拜和其它用途而建造的，完全是符合目的的，但是它们的性格却恰恰在于它们越出了上述确定的目的，作为一种本身独立自足的建筑而耸立着。作品独立地站在那里，坚定而永恒。因此，不再有什么纯然诉诸知解力的比例关系来决定整体的性格；从内部看，我们的新教的教堂象一个长方形箱子，是专为容纳人而建造的，除掉一些彼此隔开的简陋的椅子以外空无所有；而从外部看，整座建筑却自由地腾空直上，使得它的目的性虽然存在而却等于又消失掉，给人一种独立自足的印象。这样的建筑是没有东西能塞满的，在整体的伟大气象之中一切都消失了；它具有而且显示出一种确定的目的，但是在它的雄伟与崇高的静穆之中，它把自己提高到越出单纯的目的而显出它本身的无限。这种对有限的超越和简单而坚定的气象就形成高惕式建筑的唯一的特征。从另一方面看，也只有在这种建筑里才能使最高度的向特殊分化（具体化），分散状态和丰富多采性（变化）有尽量发挥作用的余地，而同时又不至于使整体打碎成为一些纯然个别的偶然的细节。艺术的雄伟气象把这些划分开来成为片段的东西重新纳入原来的简朴里去。关键在于整体所表现的实体，正是这种实体在无穷的划分中分化为一种个性化和杂多化的世界，但是这种一眼看不到边的千变万化是以简单的有规律有系统的方式分化开来和部署起来的，无论在运动中还是在静止中都形成最圆满的和谐，而纵横交错的五光十色的个别细节则无拘无碍地结合成为最安稳的统一体和最清楚的自为存在。

2. 特殊的建筑形体结构方式

如果转到形成浪漫型建筑艺术特殊风格的一些特殊形式，我们所要谈的，象上文已经提到的，只是不同于希腊神庙的高惕式建筑，主要是基督教的教寺建筑。

a）完全与外界隔开的房屋是基本形式

这里的主要形式是以**完全与外界隔开的**房屋作为基础。

a1）正如基督教的精神集中到内心生活方面，建筑物也是在四方面都划清界限的场所，供基督教团体的集会和收敛心神之用。收敛心神，就要在空间中把自己关起。不过基督教心灵的虔诚同时也是一种对有限事物的超越，而这种超越也决定了基督教寺的风格。这就使得基督教建筑获得了一种独立的意义，即在无限中超越出单纯的目的性的限制，这种独立的意义也要通过空间的建筑形式表现出来。所以艺术现在所要产生的印象一方面是不同于希腊神庙的豁然开朗，是一种收敛心神，与外在自然和一般世俗生活绝缘的心灵肃静的气象，另一方面是力求超脱一切诉诸知解力的界限而远举高飞的庄严崇高气象。所以如果希腊建筑一般是向横平方向展示它的宽广，和它对立的基督教寺的浪漫风格则在于腾空直上干云霄。

a2）在这种通过自禁闭而忘去外在自然和有限生活中纷纭扰攘的情况之下，建筑方法就必然不再用与世俗生活紧密联系在一起的那种希腊式的敞开的院子和柱廊之类形式，这些形式被移到

建筑内部，完全改头换面了。同理，阳光或是被遮住，或是让阳光透过彩画玻璃窗里投入比较暗淡的光辉，为着避免黑暗，窗子还是不得不开。在这种教堂里，人所需要的东西不是外在自然所能提供的，只有求之于专为人虔诚默祷，清心凝神而设的，而且由人自己造出来的一种内在世界。

a3）基督教寺在总的面貌和个别细节上所取的普遍类型可以界定为自由上腾，终于尖顶，这尖顶有的是由拱形形成的，有的是由直线形成的。在古典型建筑里圆柱或方柱上面铺梁架是基本形式，这就使得直角形状和支撑功用成为它的主要因素。因为横铺在柱子上和柱子形成直角的横梁就表明了它受到了支撑。尽管横梁本身也要支撑屋顶，屋顶却是由两个倾斜面相交而成的钝角。这里并没有向上飞腾和形成尖顶的问题，关键只在于安放和支撑。一个圆拱形也是安放着的，它的以同等曲度逐渐弯曲的曲线从一个柱顶伸延到另一个柱顶，上面的一切点都围绕着同一个圆心，这样它就很平稳地停在支柱上。但是在浪漫型建筑里并没有单纯的支撑，因而直角形也不再是它的基本形式，与此相反，浪漫型建筑的围绕遮蔽结构无论从内部看还是从外部看，都在独立地向上飞腾，两边相交成尖顶，看不出固定的明白表现出的支撑物与被支撑物的分别。这种自由向上飞腾的努力以及两倾斜面相交成尖顶的形式就成为浪漫型建筑的基本定性，因此有时出现底边宽窄不同的等边三角形，有时出现尖拱顶，这两种形式最突出地标志出高惕式建筑的风格。

b) 外部形状和内部形状

虔诚的默祷和向上的追求这种内心活动,作为宗教修养,具有许多复杂的特殊因素和方面,不再是能在敞开的场所或是庙宇前面的院子里进行的,而是要在教寺内部才能找到适当的场所。所以如果在古典型建筑中的庙宇里,外面形状是主要方面,外面的柱廊并不依存于内部结构,在浪漫型建筑里却不然,内部不但因为全部建筑应起围绕遮蔽的作用而在本质上具有特殊的重要性,而且也在外部形状上表现出来,内部形状就决定着外部各部分的特殊形式。

我们现在先研究内部形状,然后从此出发,来说明外部形状。

b1) 我们已经指出了教寺内部的最重要的职能,它是宗教集团聚会和虔诚默祷的场所,为着遮风蔽雨,为着脱离尘世的纷纭扰攘,在上下四方都应该是完全与外界隔开的。所以内部的空间要完全围绕遮蔽住,不象希腊神庙那样四周有敞开的柱廊,甚至神殿本身也往往是敞开的。

但是因为基督教的虔诚修持就标志着心灵对有限存在的超越和主体与上帝的和解,所以教寺建筑在本质上是由许多不同的因素转化成的一个本身具体的统一体。同时,浪漫型建筑也接受了一个任务,要尽建筑方面的可能,在形体结构和安排上显示出精神的内容,显示出建筑物的目的就在向精神提供围绕遮蔽,并且既决定内部形式,又决定着外部形式。这个任务就提出以下几点要求。

b1a) 内部空间不能只是一种抽象的全部一样的空洞的空间,完全见不出差异面和各差异面的转化统一,而应该是一种具有具

体形状的,即在长度,宽度和高度与所形成的体积的形式上各不相同的空间。圆形,正方形,长方形以及围墙和屋顶在长宽高这些方面的等同在浪漫型建筑里就不适用。因为一种四方形的各方面的等同在建筑上不能表现出心灵超越尘世的有限事物而上升到彼岸和较高境界时所出现的运动,差异对立和转化和解的过程。

b1b) 与此联系的还有一点,在高惕式建筑里房屋的目的性变成了次要的东西,无论是就用墙壁和屋顶所起的围绕遮蔽作用来看,还是就立柱和横梁在形成整体与各部分的形状来看。因此,象上文已经指出的,一方面是支撑物与被支撑物的严格区分已经消失,另一方面是不再符合目的的直角形式也被抛弃了,又回到一种类似自然事物的形式,即能表现出自由上腾的庄严的集会场所与隐遁场所的形式。如果我们走进一座中世纪大教寺的内部,看到那些牢固的从力学来看是符合目的的柱子以及摆在上面的圆顶,至少就会想起树林所形成的拱顶,两行树的枝叶倾斜相向,最后相交成拱顶。一根横梁需要有一个稳妥的重心和横平的位置;但是在高惕式建筑里墙壁却自由独立地向上耸立,就连柱子也是向不同的方向朝上各自伸展,这就是说,尽管圆顶实际上也是安放在柱子上的,而支撑圆顶这个职能却没有独立地和突出地表现出来。看来柱子好象并不是在支撑,就象树枝并不是由树干支撑住,从它们的轻盈的曲线形状看,仿佛就是树干的继续,它们和邻树的枝桠相交在一起,就成叶顶拱廊。大教寺的圆拱顶就是这样的拱廊,它是建造来满足内心需要,供人瞻仰惊赞的;它的墙壁和成林的柱子自由地在顶上相交,也正象叶顶拱廊一样。但是这番话并不意味着:高惕式建筑的形式就是用树林作为蓝本。

尖顶一般是高惕式建筑的一个基本形式，所以在教寺内部，它采取了**尖拱形**这个特殊的形式。主要的结果是**柱子**获得了一种完全和原来不同的职能和形状。

宽广的高惕式教寺为要有完全的围绕遮蔽，就要有一个屋顶，而这个屋顶由于建筑物的宽广，就有很重的压力，也就必然要在下面立支撑的东西。所以柱子在这里好象也有它们的正当功用。但是因为耸立上腾的姿态正是要把支持转化为具有自由上升的外貌，柱子在高惕式建筑里就不能按照古典型建筑的柱子的意义来运用。它们变成了方柱，所支撑的不是横梁而是拱，而且支撑的方式须显得拱仿佛就是方柱的继续，而左右两股仿佛无意地在上面相交于一点，成为尖顶。人们当然可以把两根彼此中间有些距离的柱子必然要在顶点相交才达到终点的情况设想为就象人字形屋顶安放在角柱上那样；不过由于人字形屋顶的前后檐虽然与它们下面的角柱成钝角，仍然要产生屋顶是被支撑物而柱子是支撑物的印象。尖拱却不如此，它起初从柱子出发，直线上升，然后很慢地逐渐向内弯曲，以便向对立的那一股倾斜，这就使人感觉到两股相交在一点的仿佛都不过是两根柱子的继续。方柱与拱顶的关系不同于圆柱与横梁的关系，就在于二者好象本是一体，尽管拱实际上是安置在柱头上，它从柱头才开始向上升高。有时柱子上根本没有柱头，例如在许多荷兰教堂建筑里就是如此，这就更清楚地显出柱子与拱形成了不可分割的统一体。

还有一层，努力向上飞腾既然是高惕式建筑的基本性格，方柱的高度大于下部粗度的倍数就不是能用眼睛测定的。方柱变成细瘦苗条，高到一眼不能看遍，眼睛就势必向上转动，左右巡视，一直

等到看到两股拱相交形成微微倾斜的拱顶，才安息下来，就象心灵在虔诚的修持中起先动荡不宁，然后超脱有限世界的纷纭扰攘，把自己提升到神那里，才得到安息。

方柱和圆柱的最后一个分别在于真正高惕式方柱在它的特征得到充分发展的地方，不象圆柱那样始终是圆形的，本身固定的一种圆柱体，而是在柱基上就有一束芦苇状的柱饰象一团线一样地缠绕在一起，随着柱子上升，它们就分散开来，向四面八方伸展为无数枝条。在古典型建筑里圆柱的发展就已经是由笨重，坚实和简单转到纤细和比较华美，方柱也显出类似的发展，它愈来愈以细长的苗条姿态向上耸立，愈离开支撑的功用，愈显得自由，但是上部却是关闭住的①。

门窗上也重复着方柱与尖拱的同一形式。特别是窗子，东西两边走廊下部分，尤其是教堂正中和合唱队席位的上部，都安着巨大的窗子，眼睛如果注视它们的下部分，就不能同时看到上部分，象看圆拱顶一样，须抬头仰视。这就产生有意要传达给观众的向上飞腾时那种心神动荡不宁的印象。此外，窗扇是嵌着半透明的彩画玻璃，玻璃上画的有时是宗教故事，有时只是涂上各种彩色，用意是使从外面射进来的光线变得暗淡些，让里面的烛光显得更明亮些。因为教堂里照明的不应该是外在自然界的光而应该是另一种光。

b1c）最后，关于高惕式教寺的内部全体结构，前已说过，各个特殊部分在高度，宽度和长度上须见出分别。最重要的分别是合唱队席位台，十字架形结构及其左右两翼，教寺中部正廊和正廊左

① 不是无穷地伸展，而是汇合于拱顶。

右两侧的侧廊之间的分别①。

左右两侧廊朝外的一边就是教堂周围的墙壁，里边沿着墙壁有一些排列成行的方柱和拱顶，正廊就是拱顶下两行方柱所围起的地方，所以正廊在墙壁内部不再有墙壁隔开，正廊与侧廊是相通的。从此可见，高惕式教寺的走廊所占的地位或所起的作用与希腊神庙中的柱廊正相反：希腊柱廊向外是敞开的，向建筑内部却是隔开来的，而高惕式教寺的正廊和侧廊的每两根方柱之间的空隙都是自由来往的通道。有些教堂有两重左右侧廊，比利时的昂维尔大教寺甚至有三重左右侧廊。

教寺中每边都有墙壁围着，正廊比侧廊随着不同部位要高些，有时高出一倍。墙壁上开着成排大窗子，使得墙壁本身仿佛变成一排细高的方柱，上面相交成拱顶。也有些教寺侧廊和正廊一样高，例如德国纽伦堡的圣赛巴尔德大教寺。这就使全部建筑具有一种宏伟，自由，爽朗和秀美的风格。从整体看，这部分建筑是用成行列的方柱划分开来的，这些方柱就象树林，分出许多枝桠伸展到各方面，最后都相交在一起，形成圆拱顶。有些人要在柱子的数目以及一般数的关系上寻找许多神秘的意义。当高惕式建筑开出最美的花朵的时代，数目象征诚然具有很大的重要性，例如德国哥隆大教寺可以为证，因为知解力的蒙眬摸索很容易抓住象数目

① 中世纪高惕式基督教寺一般采用长方的十字架形，十字的一横把教寺分为前后(下上)两部分，它是十字架纵横交叉处，一横形成左右两翼，横以上整个部分叫做十字架形结构(德，Kreuzflugel；英法，Transept)，祭坛在最后(上)。祭坛前是合唱队席位台(德，Chor；英，Choir；法，Choeur)，是合唱队和僧侣活动的地方。十字的一横以前(下)部分都在台下，是教众的坐位。正中部分叫做正廊(德，Schiff；英，Nave；法，Nefprincipal)，正廊左右两侧叫做侧廊(德，Neben Qange；英，aisles；法，Nef laterale)。廊与廊之间有排列成行的柱子隔开。正廊的入口是正门，侧廊的入口是侧门。

这类的外在细节。不过如果把建筑的艺术作品看成一种次要的多少是任意的象征游戏，那就既不能见出较深刻的意义，也不能见出较高度的美，因为建筑的艺术作品的真正的意义和精神不是用数目差别的神秘意义所能表达的，而是要用其它形式和形象才能表达的。所以我们应该小心提防，不要在搜寻这种神秘意义中钻牛角。因为存心要过分穷根究竟，要在一切地方找较深刻的意义，也会使人陷于烦琐而不能真正的深入。这种毛病正不亚于盲目的冬烘学究对表达得很明白的深刻意义也熟视无睹。

最后，关于合唱队席位台部分和正中部分的较重要的分别，我只提出以下几点。首先是大祭坛，宗教典礼的真正的中心。它设在合唱队席位台上，这就把这座台分配给僧侣专用，而一般教众团体的席位则在教堂正中部分，宣教的神父或牧师所用的讲坛也设在这台上。上台有台阶，高低随教寺不同，但台总比其余部分较高，所以台上所发生的一切都让人可以看到。在装饰方面，台这部分也比其余部分较华美，比起教堂正中部分，拱顶虽一样高，但风格较为庄严。特别重要的是台这部分的柱子比较多，排列得也比较密，因此它们也比较细，这就使这部分显得更肃静，更崇高，仿佛形成最后的隐避场所，至于十字架形结构部分和教堂正中部分因为各有门，有进出通道，还可以与外在世界保持一种联系。就方位来说，合唱队席位台朝东，而教堂正中部则朝西，十字架形结构一面朝南，一面朝北。也有些教堂有两个合唱队席位台，一个台朝东，一个台朝西，主要的门就在十字架形结构的南北两边。行洗礼用的石池摆在正门的门楼里，初入教的人们要在这里受洗。在合唱队席位台和教堂正中部分的周围还有一系列的小礼拜堂，每个

都象是一座独立的礼拜堂,是专为某些专门的虔诚祷告用的。

高惕式教寺的全体结构大致如此。

在这种大教寺里，整个民族的成员都可以找到位置。因为一个城市及其周围的教众来聚会,不是在房子四周而是要在房子里，凡是与宗教有关的生活中多种多样的旨趣在这里也各有各的位置。教寺里广阔的空间并没有被排列成行的席位分割成为一些彼此隔开来的小房间,任何人都可自由来去,暂时租一个或是挑一个席位,跪了起来,做了祷告,起身就走。如果不是大弥撒的时间,许多事务都可以在这里同时进行,彼此各不相妨。这里有人在讲道，那里有人在救护病人，这两批人之间又有一个游行队伍在慢慢地穿过;这里有人在受洗,那里有一个死人送到教堂里来，在另外一个地方僧侣在念弥撒,或是替一新婚夫妇祝福;到处人们象游牧民族成群结队似地跪在祭坛和圣像面前。所有这一切活动都在这一座建筑物里进行。但是在这座宽广的建筑物里，这种纷纭繁复的情况仿佛消失在不断的来往流动中；没有什么能把这座建筑物塞满,人们匆匆地来去，过往的人们和他们的足迹一出现就消失,化为过眼云烟,在这样巨大的空间之内,暂时性的东西只有在消逝过程中才是让人看得见的,而这巨大的无限的空间本身却超越一切，永远以同一形状和结构巍然挺立在那里。

这些就是高惕式教寺内部的基本特征。我们在这里所能找到的不是某一种单纯的目的性，而是显示心灵在虔诚信仰中既深思默索最内心世界的特殊细节，而又超越一切个别有限事物的那种目的性。所以这类建筑内部是由一系列封闭起来的阴暗的空间单位使它和外在自然隔开来的，它既是精雕细凿地造成的，而又崇

高雄伟，表示出努力向上高举的精神。

b2）现在转到高惕式教寺的外部，我们已经说过，它和希腊神庙相反，它的外部形状，雕饰和墙壁之类的安排都是由内部决定的，因为外部应该显得是内部的围绕遮蔽。

关于这方面有以下几点须特别提出。

b2a）首先是整个外部的十字架形状，它在大轮廓上就足以令人想起内部的结构，因为它也把合唱队席位台和教堂正中部分这两部分跟左右两翼划分开来，这是用不同的高度显示出来的。

说得更详细一点，教寺正面，作为正中部分和左右侧廊的外部，在正门和左右两门的位置上显出与内部构造恰相对应。正门较高大，通向教堂正中部分，左右两侧门较小，通向左右两侧走廊，通过透视上的收缩（愈远显得愈小），外部显得收缩，变小乃至于消失，才可以形成入口。内部形成可以看得见的背景，外部向内深入，就沉浸到内部里去，正如心灵收心内视，就沉浸到内心生活里去一样①。左右两侧门上边各有一个巨大的窗子，也是直接与内部相联系的；门的上部分也形成尖拱，和内部的顶也采取同样的形式。在左右两侧门之中，在正门的上边开着一个大圆窗，即所谓玫瑰窗，这个形式对高惕式建筑是完全适合的。如果不用玫瑰窗，用来代替的就是一个更大的有拱顶的窗子。十字架形结构的南北两方的正面也有与此类似的安排。至于教堂正中部分，合唱队席位台以及左右两侧走廊的墙壁以及墙壁上面的窗子，外部和内部也完全一致。

① 从门口透视内部，愈深入就愈缩小，愈接触到精微奥妙，这正象征虔诚的教徒收心内视所见到的境界。

b2b）其次，在与内部在形式和各部分安排上有这样紧密的配合之中，外部也有本身所特有的任务要完成，因而也现出一些独立性。在这方面我们可以提到斜撑柱。这些斜撑柱代替了内部的多种多样的直柱，对于教寺整体的升高与稳定是必不可少的巩固支点。它们同时也和内部柱子的距离、数目等等相对应，但是形式却不同，愈往上部就变得愈细弱。

b2c）第三，只有内部才应形成一种完整的围绕遮蔽，这个性格在外部形状上就见不出，外部形状所显出的唯一性格是昂然高耸。因此外部获得一种不依存于内部的独立形式，主要是在一切方面都表现为尖角，努力向最高处飞腾，迸散为一层高似一层的尖顶。

足以见出这种昂然高耸性格的有许多高大的三角形结构，在尖拱顶之外，它们在大门，特别是正面的大门，以及正中部分和合唱队台上面大窗户的顶上看起来象往上飞腾似的。上述性格在屋顶的尖角形的山墙上也可以见出，特别是十字架形结构的南北两面的山墙。此外还有上文提到过的斜撑柱，它们的上部到处都形成了一些小尖塔，因而形成悬在空中的塔顶的丛林，正象内部的柱子形成树干、树枝和穹窿顶的丛林一样。

但是作为最崇高的绝顶，以最独立的姿态高耸着的是楼塔。全部建筑物的体积仿佛都集中在这些楼塔上，特别是主要的楼塔对于人眼来说，简直是高不可测，但并不因此就失去了镇静和稳定。这类楼塔一般是立在左右两侧走廊的正面之上，此外还有一个较宽大的主塔从十字架形结构，合唱队台和正中部分的拱顶相交处腾空直上。也有些教寺只有一个楼塔，立在教堂正面上边，和

教堂正中部分一样宽。这是最常见的安排。楼塔上的钟塔是专为宗教礼拜仪式而设的，因为钟声特别适合基督教的礼拜，这种依稀隐约而庄严的声响能感发人的心灵深处，尽管原来只是一种外来的准备礼拜的号召。表现一定思想感情的音义分明的声响就是歌唱，这只有在教堂内部才进行。音义不分明的声响却只能在教堂外部才有地位，要从楼塔上发出，因为地位高就可以传播得很远。

c）装饰的方式

第三，关于装饰的方式，我在开头时就已经指出一些基本特征了。

c1）应该着重的第一点就是装饰对于一般高惕式建筑的重要性。古典型建筑艺术在装饰方面一般保持一种明智的节制。高惕式建筑却不然，因为它的主要企图在于使所堆砌起来的体积显得比实际更大，特别是更高，所以它不满足于运用简单的平面，要把这些平面划分开来，塑造成为一些能产生努力向上高举印象的形状。例如柱子，尖拱以及它们上边的尖角三角形结构也都还是些装饰。这样，这巨大体积的朴素的整一就遭到破坏，而极精细的个别特殊细节的雕凿就使得整体露出最严重的矛盾。一方面人一眼就看到在庞大无垠的体积之中仍有极明白易晓的基本线条和各部分的部署，而另一方面装饰的丰富多采却不是一眼就可以看遍的，这就使得驳杂的个别细节和最普遍最单纯的轮廓处于矛盾对立，正如心灵一方面显示出基督教的虔诚信奉，而另一方面又沉浸在有限事物里，惯于过渺小琐屑的生活。这种分歧必然激发默想，这种向上高举的努力就要导致心灵的提高。因为这种装饰方式的关

键在于基本线条轮廓不至由于雕饰的繁复变化而遭到破坏或掩盖,而是在变化多方之中仍显出它们的本质性的因素,使人能够完全掌握住。只有在这种情况之下,高惕式建筑才能保持住它的宏伟庄严的气象。正如宗教的虔诚须贯串到心灵的一切特殊方面以及个人的一切生活关系里去,而同时仍要把一般固定的原则铭刻在心里,简单朴素的建筑基本原型也要能使千变万化的划分,穿插和装饰永远回到上述基本线条轮廓里,而且消失在这些基本线条轮廓里。

c2) 装饰还有第二个方面,也是一般和浪漫型建筑艺术有密切联系的。浪漫型艺术一方面根据侧重内心世界的原则,亦即理想回到内心世界本身的原则,另一方面内在的须反映于外在的,然后又从外在的回到内在的本身。在建筑里最内在的东西本身所借以尽量表现出来的是处在空间关系中的感性物质材料体积。运用这种材料不可能有其它办法,只有不让这种堆成体积的物质材料不单凭它的物质性而发挥作用,要把它打得稀烂,破成碎片,然后从其中显出紧密的融贯性和独立性的外貌。在这方面,装饰,特别是不须显示单纯的围绕遮蔽这一职能的外部装饰,就获得了到处打得稀烂和平面织成网状这一特性。没有哪一种建筑能象高惕式建筑这样,一方面把巨大笨重的石堆牢固地结合在一起,而另一方面又完全保持住轻盈秀美的印象。

c3) 第三,关于雕饰的样式,可以只指出一点:除掉拱顶,方柱和圆形结构以外,雕饰都采取真正有机体的形式,雕孔和对整块体积的精雕细琢都可以显示出这一点,可以很明显地看出一些树叶和花蕾以及用真实的或幻想的人体和动物体构成的阿拉伯式花

纹。正是在建筑方面，浪漫型的想象力显示出它的创造发明和奇特组合的丰富性，尽管另一方面，至少是在浪漫型建筑达到最纯正的时代，就连在雕饰方面也常用一些简单形式的反复复现。

3. 浪漫型建筑的各种风格

最后，我还要就浪漫型建筑艺术在不同时期所发展出来的几种主要形式约略说几句话，尽管在这里不能提供建筑这一部门的艺术史。

a）哥特期前的建筑艺术

上文所描述的高惕式建筑须与从罗马建筑发展出来的所谓高惕期前的建筑分别开来。基督教教堂最古老的形式是会议厅式的①。这类教堂起源于罗马帝国时代的公共建筑，一种巨大的长方形厅堂，屋顶架是用木料做的，君士坦丁大帝②分配给基督教徒集会用的教堂就是这样。在这种建筑里有一个讲台，在集会举行宗教仪式时，僧侣上台歌唱，宣讲或朗读。合唱队台的观念也许就是从这里来的。基督教建筑用同样的方式从过去借来一些其它形式，例如圆柱上架圆拱的运用，圆拱和它的全部装饰方式都是从古典型建筑，特别是西罗马帝国的建筑借来的，在东罗马帝国里直到

---

① 原文是 Basilika，罗马时代集会用的长方形建筑，早期基督的教堂也采取这种形式，所以一般也就用这个名称指教堂。

② 君士坦丁大帝在公元324年定基督教为国教。他迁都东部的拜占庭，以后东西罗马帝国分治，巴赞庭（后改名君士坦丁堡）成为东罗马帝国的首都。

查士丁尼大帝以前[①]，教堂建筑好象都忠实地保持这种风格。就连东高惕族人和伦巴德人在意大利所建造的教堂也基本上保持罗马的风格。拜占庭帝国晚期的建筑才带来了很多的变化。建筑的中心是一个圆拱顶架在四大根方柱上，后来在这个基础上附加各种结构，以适应东部希腊人的特殊宗教仪式的需要，他们的仪式和罗马人的不同[②]。不过真正的巴赞庭帝国建筑不应和在十二世纪末期流行于意，法，英，德等国的一般所谓巴赞庭式建筑相混。

b) 真正的哥特式建筑

哥特式建筑艺术发展出它的独特形式是在十三世纪，这种形式的主要标志我在上文已详细描述了。近来人们否认哥特式建筑是哥特民族创造的，把它改称德国的或日耳曼的建筑。不过我们还沿用较流行的旧名称，因为在西班牙还找得到这种建筑的遗迹，这就与历史情境有关，因为高惕族的国王们在被赶回到奥地利亚和嘉里细亚[③]的山区以前，在西班牙维持过独立的统治。因此，哥特式建筑和阿拉伯建筑似可能有紧密的联系[④]。但是这两种建筑有本质的分别，因为中世纪阿拉伯建筑的特征不是尖拱形而是马蹄铁形。此外，阿拉伯建筑是为另一种宗教仪式用的，它把东方的富丽堂皇和植物之类形式的装饰跟罗马和中世纪的遗产勉强混杂起来。

① 查士丁尼大帝在公元六世纪初期又把东西罗马帝国统一起来，他领导了编定罗马法典的工作。

② 西罗马帝国的基督教即所谓天主教，东罗马帝国的基督教即所谓希腊正教。

③ 原在波兰。

④ 中世纪十世纪前后阿拉伯人曾统治过西班牙，所以西班牙受到阿拉伯文化的影响很深。

c）中世纪的民用建筑

民用建筑是和宗教建筑平行发展的，它沿用教堂建筑，但根据需要而加以改造。但是在市民建筑里艺术没有很大的用武之地，因为需要是多种多样的，每座建筑物的目的比较窄狭，所要求的满足也比较严格地限于某一用途，留给美的地位只是单纯的装饰。除掉形式与尺寸比例的一般的和谐以外，艺术就只能主要地在装饰建筑物正面，台阶，窗，门，山墙，楼塔之类发挥一些作用，但是还要以符合目的性为它的决定因素和始终不能离开的原则。在中世纪民用住宅的主要类型是筑有防御工事的，坐落在山坡上或山顶上，或是在城市里。在城市里每一座宫殿或私家住房都具有小堡垒或炮台的形状，例如在意大利就是如此。墙壁，门户，桥梁和楼塔之类都是适应需要而建造的，由艺术加以装饰和美化的。坚固，安全，加上堂皇富丽和具有生动个性的形式——这些就是中世纪民用建筑的基本特征，我们以后还要对此进行较详细的分析。

最后我们可以用补充的方式就园林艺术作一番简略的说明。园林艺术不仅替精神创造一种环境，一种第二自然，一开始就用完全新的方式来建造，而且把自然风景纳入建筑的构图设计里，作为建筑物的环境来加以建筑的处理。我在这里只举“无愁宫”① 的宏伟的台阶前的花园这个人所熟知的例子。

讨论到真正的园林艺术，我们必须把其中绘画的因素和建筑的因素分别清楚。花园并不是一种正式的建筑，不是运用自由的

① “无愁宫”(Sanssouci)在柏林附近的波茨坦，是德皇威廉一世所建的行宫，仿效法国的芳藤伯罗宫。法德两国的这两个宫的花园都受到了中国园林艺术的影响。

自然事物而建造成的作品,而是一种绘画,让自然事物保持自然形状,力图摹仿自由的大自然。它把凡是自然风景中能令人心旷神怡的东西集中在一起,形成一个整体,例如岩石和它的生糙自然的体积,山谷,树林,草坪,蜿蜒的小溪,堤岸上气氛活跃的大河流,平静的湖边长着花木,一泻直下的瀑布之类。中国的园林艺术早就这样把整片自然风景包括湖,岛,河,假山,远景等等都纳到园子里。

在这样一座花园里,特别是在较近的时期,一方面要保存大自然本身的自由状态,而另一方面又要使一切经过艺术的加工改造,还要受当地地形的约制,这就产生一种无法得到完全解决的矛盾。从这个观念去看大多数情况,审美趣味最坏的莫过于无意图之中又有明显的意图,无勉强的约束之中又有勉强的约束。还不仅此,在这种情况下,花园的特性就丧失了,因为一座园子的使命在于供人任意闲游,随意交谈,而这地方却已不是本来的自然,而是人按自己对环境的需要所改造过的自然。但是现在一座大园子却不如此,特别是当它把中国的庙宇,土耳其的伊斯兰教寺,瑞士的木棚,以及桥梁,隐士的茅庐之类外来的货色杂凑在一起的时候,它单凭它本身就有要求游览的权利,它要成为一种独立的自有意义的东西。但是这种引诱力是一旦使人满足以后立即消逝的,看过一遍的人就不想看第二遍;因为这种杂烩不能令人看到无限,它本身上没有灵魂,而且在漫步闲谈之中,每走一步,周围都有分散注意的东西,也使人感到厌倦。

一座单纯的园子应该只是一种爽朗愉快的环境,而且是一种本身并无独立意义,不至使人脱离人的生活和分散心思的单纯环

境。在这种园子里，建筑艺术和它的可诉诸知解力的线索，秩序安排，整齐一律和平衡对称，用建筑的方式来安排自然事物就可以发挥作用。万里长城外的蒙古人的园林艺术①，西藏人的园林艺术以及波斯人的极乐园都早已更多地采用这种类型。它们不是英国人所了解的公园，而是栽满花木的装置着喷泉，小溪，院落，宫殿的展览馆，供人在自然中游息；它们富丽堂皇，不惜浪费地建造出来，以满足人的需要和提供人的方便。但是最彻底地运用建筑原则于园林艺术的是法国的园子，它们照例接近高大的宫殿，树木是栽成有规律的行列，形成林荫大道，修剪得很整齐，围墙也是用修剪整齐的篱笆来造成的，这样就把大自然改造成为一座露天的广厦②。

① 似指元朝忽必烈在热河(现为承德)所建的行宫。由于马哥波罗在《游记》里介绍过，西方人早就对此很注意，诗文中有时提起。承德公园现还存在，它的附近庙宇建筑多受西藏喇嘛教的影响。

② 凡尔赛宫的花园就是如此。黑格尔的园林趣味还是十八世纪的。



第 二 部 分

雕　　刻



序　论

通过建筑而获得艺术形象的那种精神的无机自然①是和精神本身相对立的，现阶段的艺术作品②却用精神为它所要表现的内容。我们在上文已经见到这种进展的必然性；这种必然性就是由精神的概念(本质)决定的，精神把自己分化为两个差异面，一个是精神主体的自为存在，另一个是主体的单纯的客观存在③。建筑的处理固然也使内在的(精神)显现于这种外在客观事物里，但是内在的还不能完全渗透到这外在客观事物里，还不能使客观事物成为精神的绝对完满的表现，即恰足以表现精神，不多也不少。因此，精神须从无机界抽身出来而回到内在方面④，这内在方面从此处在它的更高的真实中，不再与无机的东西夹杂在一起而独立地发挥作用——前此建筑艺术由于受重力规律的约束，还只能使无机的东西勉强接近于精神的表现。在雕刻里所看到的正是处在精神离开有体积的物质而回到精神本身的道路上。

但是在雕刻这个新领域的最初阶段里，精神也还没有回到它的真正的内在的主体性⑤，否则表现精神社会需要一种本身只是

① 建筑用木石土之类材料都是无机的，还不能表现精神的有机性，即生命。

② 即雕刻。

③ 指自然物质存在，即肉体。

④ 即回到精神本身。

⑤ 即没有成为自觉的精神，还没有精神个性，还不能象诗用语言那样的观念性的表现方式。

观念性的表现方式，而是精神在开始时还只能就自己所表现的肉体形式来认识自己，并且在这肉体形式里得到符合它自己本性的客观存在。所以用这种精神性的观点为内容的艺术就须把精神的个性表现为在物质中的显现，或者说，用直接的真正的物质的东西来表现精神个性。〔雕刻与语言不同，〕语言也是精神在外界里的表现，但语言所用的客观因素不是作为直接的具体的物质的东西而生效，而只是作为声音，作为运动，或一个完整的物体和空气这一抽象原素的震颤，语言才成为传达精神的媒介。〔雕刻所用的〕直接的物体却是占空间的物质，例如石、木、金属，粘土，都是具备三度空间的；但是我们已经说过，适宜于表现精神形象的是精神自己所依附的肉体，通过肉体，雕刻才使精神实现于一种占空间的整体。

从这方面来看，雕刻还是和建筑艺术同处在一个阶段，因为雕刻也是就单纯的感性的物质的东西按照它的物质的占空间的形式来塑造形象。但是雕刻毕竟和建筑有所不同，雕刻不象建筑那样把与精神对立的无机物质改造成为由精神创造的符合目的的环境，而改造成的形式所要达到的目的却不是这些形式本身所固有的而是外在的；雕刻则把精神本身（这种自觉的目的性和独立自足性）表现于在本质上适宜于表现精神个性的肉体形象，而且使精神和肉体这两方面作为一个不可分割的整体而呈现于观照者的眼前。所以雕刻的形象摆脱了建筑所担负的作为一种单纯的外在自然和环境而服务于精神的任务，凭它自己而独立地站在那里。不过尽管有这种区别，雕像毕竟还是和它的环境有重要的关系。一座雕像或雕像群，特别是一块浮雕在创作时不能不考虑到它所要

摆置的地点。艺术家不应该先把雕刻作品完全雕好，然后再考虑把它摆在什么地方，而是在构思时就要联系到一定的外在世界和它的空间形式和地方部位。在这一点上雕刻仍应经常联系到建筑的空间。因为雕像一般是摆在庙宇神龛里的，正如在基督教的教堂里绘画提供祭坛上的神像，在高惕式教堂里雕刻作品和所摆的地方也有类似的联系。不过神庙和教堂并不是摆雕像，雕像群和浮雕的唯一的地方，雕刻作品也可以用来点缀厅堂，台阶，花园，公共场所，门楼，个别的石柱，凯旋门之类建筑，使气氛显得更活跃些。雕刻作品纵然有时离开这类较宽广的环境而独立，也还要有一个基座来标志方位和基础。以上就是雕刻和建筑的联系和区别。

我们如果进一步拿雕刻和其它艺术对比，那就要考虑到诗和绘画。无论是个别的雕像还是雕像群都要用完整的肉体来显出精神的形象，也就是按照人的本来的样子把人描绘出来。所以雕刻好象掌握着最忠实于自然的表现精神的方式，而绘画和诗却显得不自然，因为绘画不表现人的形体和其它自然界事物实际所占的空间的感性整体，而只利用平面，至于语言则更少表现肉体的东西，而只能通过声音去传达关于肉体的东西的观念。

不过事实恰恰与此相反。尽管雕像好象特别善于保持自然真相，正是这种通过笨重物质来表现出的肉体的外在自然面貌不能表现精神之所以为精神的本质。反之，只有在语言，行动和事迹的表现里，精神才得到它所特有的实际存在，因为语言、行动和事迹是由内心生活发展出来的，所以能如实地显示出精神。

在这一点上雕刻特别比不上诗。造形艺术固然擅长于揭出鲜明的轮廓，使肉体的东西显得如在目前，但是诗也能描绘人的外

形,例如头发,额头,腮,体格,服装,姿势之类,当然比不上雕刻那样精确完满,但是诗在这方面的损失却由想象弥补起来了。此外,想象使人对某一对象得到一个观念,并无须把这种固定的详细的定性都描绘出来,它所要带我们看的首先是在行动中的人以及他的动机命运与情境的纠纷,他的一切情感和言语,总之,凡是揭露他的内心生活和外在事迹的东西。这是雕刻所绝对做不到或是做得不很完善的事,因为它既不能描绘主体的内在精神所处的特殊内心状态和情欲,也不能象诗那样叙述一系列的事物,而只能塑造出从肉体上见得出的个性的一般和无先后承续的东西处在某一顷刻中的状态,而这些却是静止的,不能成为生动活泼的向前进展的动作。

在这方面雕刻也还比不上绘画。因为绘画通过面貌的颜色以及光线和阴影能把精神表现得更完满,而这种完满还不仅是就物质的自然意义来了解的,而且特别能把面貌方面和病理方面的现象描绘得精确而生动。人们也许因此就认为要使雕刻更完善,就只消把雕刻原有的能表现空间整体(立体)的优点和绘画的优点结合在一起,并且认为雕刻排斥绘画方面的着色是出于主观任意性,而且雕刻局限于现实的一个方面,即物质的形式方面,把其它方面都抽掉,颇类似侧面剪影和板画那样临时应急方便行事的样子,这也只能归咎于创作技巧方面的贫乏和无能。但是真正的艺术却不应受"主观任意性"的指责。雕刻所塑造的形象事实上只是具体的人体的一个抽象的方面,个别具体化的颜色和运动不能使这种形象的形式显得丰富多采。这却不是一种偶然的缺陷,而是艺术概念所决定的媒介和表现方式方面的限制。艺术本是精神的一种产

品，这种作品要有一种界定过的具体内容，因而也要有一种和其它艺术不同的即专门的艺术表现方式。这种情况是艺术和各门科学所共同的，例如几何学专以空间为对象，法学专以法律为对象，哲学专以说明永恒理念及其在事物的实际存在和自为存在为对象，这些对象中每一种都是根据它的特点以独特的方式发展出来的，上述各种科学中没有哪一种能把一般人所了解的具体实际存在完完全全地展示出来，让人有全面的认识①。

艺术作为出自精神的造形活动在逐步前进，把在概念上即在事物本质上可分割的，但是在实际存在中是不可分割的东西分割开来②，所以艺术把这种阶段或步骤当作独立固定的，以便按照它的既定的特性去完成它的发展。因此在造形艺术用作媒介的占空间的物质材料之中有两个阶段须在概念上辨别清楚和分割开来，一个是肉体作为空间的整体（具备三度空间）以及它的抽象的形式③，即单纯的人体形状，另一个是肉体在颜色的多样性方面所现出的生动鲜明的个别特殊细节。雕刻在处理人的形象方面属于前一个阶段，它把人的形象当作一种立体的物体，只按照它在三度空间中所现的形式来处理它。艺术作品既然要靠感性因素，就须有一种为他存在④，特殊具体化就从此开始；但是最初用人体形式来表现精神的艺术在这种"为他人的存在"中还只能走到

① 这节说明每门艺术都有特殊的内容和表现方式，排除其它内容和表现方式，在这个意义上都具有抽象性。这里所谈的就是莱辛所提的艺术界限问题。

② 各门艺术各以一种独特的方式处理某一方面的内容。

③ 因为抽去肉体形状以外的东西如行动语言情感之类，所以叫做"抽象的"。

④ 原文是 ein sein für anders，意指艺术作品有为观众而存在的一方面，须易为人所了解。

最初阶段，还不能越出自然事物的一般状态，这就是说，还只限于单纯的显而易见性以及一般在光线中存在的事物，还不能联系到阴暗，而通过光和阴暗的结合，显而易见的事物才能特殊具体化，才成为颜色。按照艺术发展的必然过程，雕刻所站的地位就是如此。因为雕刻不能象诗那样用观念这一种因素① 把现象界整体都统摄进来，它必须把现象界整体拆散开来。

因此，我们所得到的一方面是客观存在，就它还不是精神所特有的形象来说，它是作为无机的自然而与精神相对立的，建筑把这种客观存在的东西转化为一种只起暗示作用的象征(符号)，这象征本身并没有它所暗示的那种精神的意义。与客观存在相对立的另一极端是主体性，其中包括心境，即各种情感活动，心情和情欲，内心和外表的激动和行动。在这两方面之中我们还碰到一种精神个性，这种精神个性固然有明确定性，但是还没有沉浸到主体的深刻的内心生活里去，其中占优势的还不是主体的个别特征而是具有实体性和普遍性的精神方面的目的和特征。由于处在这种普遍性里，精神个性还没有成为一个纯然精神性的个性，绝对地退回到它本身，因为它处在主客两极的中途，还接近客观事物和无机自然，而且本身还不能离开单纯的肉体性，肉体还被看作精神的实际存在，既适合于精神，也能显示出精神。就是在这种不再和内在方面处于单纯对立的外在方面里，精神个性应该表现出来，但是还不能表现为活的个性，即还不能表现为经常回到受主体精神灌注生气而达到统一，而只能表现为一种形式，这种形式虽然受到精神的渗透，而这种精神还不能离开肉体而回到精神本身，作为纯然内在

① 因为诗用语言，而语言代表观念，也引起观念。

的东西而显现出来①。

上文已提到的两点就是从这里产生出来的：雕刻不用象征的表现方式去暗示精神的意义，而用人体形象去表现精神，而人体形象就是精神的实际存在。但是同时雕刻由于它所表现的主体是不动情感的，它所表现的心灵还是未经特殊具体化的，它就满足单纯的形象，亦即见不出统一的主体性的形象。也就是由于这个缘故，雕刻一方面不用动作或一系列要达到某种目的的运动，即不用动作和事迹去表现精神，实际上正是这些因素才能突出地显出一个人物性格，它仿佛处在客观的地位把精神表现为静止的形象，在这种形象上只能从运动和组合中约略见出动作的最初开端，见不出主体的内部与外部的各种冲突斗争，或是牵涉到和外界的各种纠纷中。因此，雕刻的形象只显示出沉埋到肉体中的精神，而这种精神是要从整个形象上显示出来的，所以雕刻的形象缺乏显现主体性的焦点，灵魂作为灵魂的集中表现，也就是目光的闪动。关于这一点，以后还要详谈。从另一方面看，雕刻的对象既然还是未向多方面分化和特殊具体化的个性，它就不能把绘画的着色魔术用到它的表现方式里——这种着色魔术通过它的浓淡深浅的细微差别和多样性，可以把人物性格特征的全部丰富性烘托出来，而且通过眼神，可以传达出精神焕发与精神凝聚的状态。雕刻不能采用从本质来看是不必要的材料或媒介，所以它只用人的形体的空间形式而不用绘画的着色。雕像在大体上是单色的，是用纯白色而不是

① 这段原文很艰晦，大意是雕刻还不象浪漫型艺术阶段那样沉浸于个人内心生活里，它既要表现精神个性，更要表现精神的有实体性的共性，特别是还离不开肉体形状或有机的自然。

杂色的石头雕成的；有时它也用各种金属物——这种原始物质也是整体一致，见不出差异，可以说是一种“凝聚的光”，见不出各种颜色的反衬与和谐。

希腊人的伟大智慧就在于抓住了而且坚持了这个观点。我们要研究的主要是希腊雕刻。希腊雕刻之中固然也有些雕像是用多种颜色的，但是在这一点上我们须把这门艺术的初期和晚期跟它的极盛时期区别开来。同时我们也要区别开通过宗教传统勉强纳入艺术而不是真正属于艺术的东西。我们前已说过，古典型艺术并不是一霎子就一成不变地把它固定下来，而是先要经过剔除对它不适合的异己因素的过程，这也正是雕刻的情况。雕刻也要经过许多准备阶段，然后才达到完善，它的开端和顶峰是迥不相同的。最古的雕刻作品是用画上彩色的木料雕的，例如埃及的偶像，希腊人也用过这种方法。我们应把这类作品排除到真正的雕刻之外，因为我所要做的事是确定雕刻的基本概念。我们并不是要否认过去有许多着色雕刻的实例，但是随着艺术趣味日益提高，“雕刻也就日益抛弃本来对它不适合的色彩的华丽；出于明智的考虑，它只用光与阴影，以求使观众得到更高的温润，静穆，明晰和愉快的印象”。① 可以引来和白石的单色相对比的当然还不仅有许多青铜的雕像，而且还有一些最伟大最优美的作品也是用多种颜色，斐底阿斯所雕的宙斯就是一个例子②。但是这里所说的不是绝对不

① 引迈约的《希腊造型艺术史》卷一，119页。迈约(H.Meyer，1760—1832)，德国画家和艺术史家。

② 斐底阿斯（Pheidias）公元前五世纪希腊雕刻鼎盛时期最大的雕刻家。他的《天神》雕像是为奥林普斯天神庙雕的，据说材料中用了象牙和黄金。他的雅典娜女神像也是如此。

用颜色那种极端抽象的办法；象牙和黄金也不是画家用的颜料。一般说来，某一门艺术的作品实际上并不是每一次都那么以抽象的独立方式坚持那门艺术的基本概念；因为它们与多种多样的目的发生活的联系，它们摆在不同的地点，因而要配合外在环境而对真正的类型有所更动。所以有一些雕像是用黄金和象牙之类珍贵材料雕成的；它们坐在华丽的宝座上或是站在雕得很精美，装饰得很豪奢的基座上，使全国人民看到这种富丽堂皇的作品就为自己民族的富强而自豪。特别是雕刻，本来就是一种较抽象的艺术，并不永远坚持这种抽象性，而是一方面从它起源时就接受一些传统的，保守的和地方的影响，另一方面又要迎合民族的生活需要；因为活泼的人要求赏心悦目的多样性，要求从多方面去发挥观照和想象的能力。这种情况与朗诵希腊悲剧颇相似，朗诵对艺术作品也只能提供一种较抽象的形象。在较宽广的场合里表演，就要加上活的角色，服装，布景，舞蹈和音乐。雕刻也是如此，在它的外在现实里它也不能离开一些配搭的东西。不过我们在这里要研究的只是真正道地的雕刻作品，就不应让上述那些外在因素妨碍我们认识事物的最内在的概念（本质），而就应从它的定性和抽象性来认识它。

划　分

现在要转到本段落的**题材的划分**。雕刻是**古典型**艺术的中心，因此我们在这里不能象前此在讨论建筑时那样，把象征型，古典型和浪漫型看作贯串全部发展过程的分别和划分题材的根据。雕刻是古典理想中的真正的艺术。它固然也有由**象征型**艺术去运

用的阶段,例如在埃及就是如此。但是这只能算是史前阶段,并不是在本质上能影响雕刻的真正概念的一种不同流派,因为这类作品在设立地位和用途上更多地属于建筑而不适合雕刻的目的。同理,当浪漫型艺术也借雕刻来表现自己时,雕刻已越出它本身的界限,只有在摹仿希腊雕刻时才恢复到真正造型艺术的类型。因此,我们须另找划分题材的根据。

根据上文所说的道理,古典理想通过雕刻而达到最适合于它的实际存在时所采取的方式才是目前所讨论的问题的关键。不过在着手研究理想的雕刻形象的这种发展之前,我们首先要指出哪种内容和形式对于作为专门艺术的雕刻才是特有的,才能使雕刻用由精神渗透的人体形象以及它的抽象的空间形式去表现古典理想。从另一方面来看,古典理想要依靠既具有实体性[1]而又经过特殊具体化的个性,这就使雕刻用作内容的不只是一般的人体形象的理想而是受到界定的理想,因而用不同的表现方式去处理不同的对象。这种不同有一部分只涉及构思和表现本身,也有一部分涉及表现所用的材料或媒介,材料的不同性质也对艺术本身带来了新的特点或差异。在这些差异之外又加上最后一个差异,即雕刻的历史发展过程中的不同阶段。

根据这些考虑,我们将依下列程序来讨论。

第一,我们只讨论由雕刻概念本身决定的内容和形式的本质有哪些一般的定性。

其次,我们要进一步分析古典理想,单就它如何通过雕刻而得到符合艺术的实际存在来看。

① 即代表普遍理想。

第三，我们要讨论雕刻如何开始运用不同的表现方式和材料，扩张成为一个无数不同作品的领域，其中按照某一方面来看，它也可以用在浪漫型艺术里，不过真正道地的造型艺术的中心是古典型的①。

① 在这序论部分黑格尔指出雕刻与前此的建筑以及后此的诗歌和绘画的异同，概括各门艺术递承和演变的痕迹。黑格尔最推崇古典型艺术，而在古典型艺术之中又特别推崇希腊雕刻以及史诗和悲剧。他在这方面有比较充分的研究，他的美学观点也大部分从这方面的研究得出来的，所以值得特别注意。

第一章　正式雕刻的原则

一般说来，雕刻所抓住的是一种惊奇感，这就是精神把自己灌注到完全物质性的材料里去，就这种外在材料塑造成一种形状，使自己从这种形状里看出自己就摆在面前，认出这种形状就是符合自己内在生活的形象时所感受到的那种惊奇感。在这方面所要讨论的有下列几点。

第一，要追问是哪种精神性才能用这种材料把自己表现为纯然感性的占空间的形象；

其次，要追问应如何塑造一些空间性的形式，才能使人从美的肉体形象中认出精神性的东西。

我们一般要研究的是“在空间中伸延的事物的秩序”和“观念性的事物的秩序”这二者的统一，亦即灵魂和肉体的最初的美的结合，因为在雕刻里精神的内在的东西只能表现于它的肉体的实际存在。

第三，这种统一或结合就符合古典型艺术的理想，因此雕刻就成为古典理想中的真正道地的艺术。

1．雕刻的本质性的内容

我们已经说过，雕刻用来塑造形象的原素是占空间的物质，这

物质还处在原始的一般性的实际存在，其中可以运用到艺术里的特殊具体的因素还只有它的一般性的空间体积以及就这些体积尽量塑造出美的形象时所能达到的一些较具体的空间形式。与感性材料的这些较抽象的因素相对应的内容在大多数情况下就是精神的由它自己决定的客观存在，因为精神在这阶段既还没有和它的普遍性的实体区别开来，也还没有和它在肉体里的实际存在区别开来，因而还没有达到自为的存在，还没有回到它所特有的主体性[①]。这里就包含着两个因素。

a）客观的精神性

精神作为精神固然永远就是主体性，它本身或它的自我的内在本质。但是这个我可以和凡是在知识，意志，思想，情感，行动和事业中形成精神方面的普遍永恒的内容意义还没有分割开来而坚持他的特殊的自性和偶然性。在这种情况下，单纯的主体性就突出地显现出来，因为这种主体性把精神的客观真实内容全都抛弃掉，和精神只有形式上的联系，而实际上是一种无内容意义的精神，就这样孤立自足地存在着。例如在自足自满的情况中，我一方面固然可以完全客观地对待自己，由于做了一件合乎道德的事，对我自己感到满意。不过由于这种自我就已把自我从我的行动的内容分裂出来，把我作为一个个别的人，作为这个自我，和精神的普遍性分割开来，以便拿我和这种精神普遍性进行比较。在这种比

① 雕刻的形象既代表一种普遍的伦理理想（实体），又表现为人的肉体，介乎一般与特殊两极端之间，还没有充分个性化，还没有达到精神的自觉（自为存在），所以见不出“独特的主体性”或个性。

较中我对我自己的赞许就形成自满，在自满里这个受到定性的我，正是作为这一个人，对我自己感到欣喜。这个自我在凡是一般人所认识的，所愿望的和所做成的事迹之中固然都要参预进去，但是参预到这种一般认识和行动里去的还是这个特殊的自我，还是意识中主要内容；或则说，这个人有两种可能，一种是使他的自我难解难分地完全沉浸到这种内容里去，另一种是永远自禁于主体的人格(个人)的小天地里过活，这二者之间却有极大的分别。①

1）这样脱离实体性的单纯的主体性，就会陷落到欲望的抽象特殊性和情感与冲动的任意性和偶然性里，因此举动轻浮，受特定环境及其变化的摆布，一般不能自己作主而要依靠自身以外的东西。这样的主体只代表纯粹有限的主体性，与真正的精神性是相对立的。如果这种主体在他的认识和意志中意识到这种对立而仍坚持这种对立，他就会不仅陶醉于空洞的幻想和妄自高大的想法，而且还会堕落成为丑恶的性格，受制于丑恶的情欲，做尽奸盗邪淫的坏事，刁猾，凶残，妒忌，骄横以及一切其它违反人性的恶劣品质都无所不有，他就代表人的无内容意义的有限性。

2）这种单纯的主体性的全部范围都应该立即排除到雕刻的内容之外，因为雕刻只宜于表现精神的客观性。所谓客观性在这里是指具有实体性的，真正的，不可磨灭的东西，也就是精神的本质，受不到只靠自己的那种主体所遭受的偶然的暂时性的东西的影响。

---

① 依黑格尔的看法，人的“自我”有两个因素，一是代表普遍理想或客观精神的我，或则说，社会性的人的我；一是“单纯的主体性”，抽去一切精神内容意义的我，或则说，动物性的人的我。他要借此说明他所理解的“客观的精神性”与单纯的没有实体内容的主体性是对立的。

3）不过客观的精神性，作为精神，也不能离开自为的存在（自觉性）而达到实际存在。因为精神就只能作为主体而存在。但是这种主体性在雕刻的精神内容中不是独立地得到表现，而是完全为实体所渗透，不能离开这实体而只在形式上反映出自己。所以上述客观性虽有一种自为的存在，但是这种以自己为对象的认识和意志却不能离开所涉及的内容意义，而是和这种内容意义形成一个不可分割的统一体。

这种包含实体与真理的独立自足的精神性，精神的这种无拘无碍的尚未向特殊分化的存在，就是我们所说的神性，这和有限性是对立的，有限性才分化为偶然的实际存在，显出差异和变动。从这个观点来看，雕刻所要表现的就是单纯的神性，要把它表现为无限静穆和崇高，不受时间影响，没有运动，不能显出狭义的主体的人格，也没有动作或情境的矛盾对立。如果雕刻在形象和性格的刻划方面也要较明确地显示出人的定性，它也只应抓住这种定性中的不可磨灭的常住的实体，作为它的内容，而不应挑选偶然的容易消逝的东西；因为它所应表现的客观的精神性还没有转化为只有把自己了解为孤立的个体的主体性才有的那种变动不居的特殊个别的性相。例如在描述一个人的杂多的遭遇，事迹和行动的传记里，许多纠纷和偶然事变的错综曲折的过程照例是为着要描绘出一种性格的，这种性格描绘总是把广泛的细节总结为某一普遍的特性，例如善良，正直，勇敢，明智之类。这些特性就是一个人的经久不变的性格，至于其它一些特殊细节却只是他的偶然表现。雕刻所要表现的也正是这种常住不变的东西，因为这些常住不变的东西才是唯一能代表个性中潜在和实在的东西。但是雕刻并不根

据这类普遍的品质创造出一些寓意体的作品，而是要刻划出一些具体的个别人物，他们在客观的精神性方面是完满自足的，显出独立自由的静穆，不受外在事物的搅扰。在雕刻里每一种个性都以实体为基础，占优势的既不是主体对自己的认识和情感，也不是浮面的容易变动的特殊细节，而是神和人身上的永恒的东西，脱净了主观任意性和偶然的自私的偏见，雕刻就应把这一永恒的方面表现得通体透明。

b）在肉体中自为存在的精神性

我们应该提到的另一点是雕刻的内容，由于它的材料要求它的外在表现须取完整的三度空间的形式，也不能是单纯的精神性，即不能是只和自身发生联系，只满足于内省自己的内心生活。只有在自己的另一体，即在肉体中自为存在的那种精神性才能表现于雕刻里。对外在事物的否定只属于单纯内在的主体性，所以在雕刻里不能发生，因为雕刻把神或人用作内容要根据他的客观性。只有这种不带单纯主体性而沉浸到内心生活里去的那种客观因素才能用三度空间的外在形体自由表现出来，和这种空间整体结合在一起。因此，雕刻从精神的客观内容意义中只能选取可以完全用外在肉体表现出来的那一部分作为对象，否则它所选的内容就不适合它的材料或媒介，就不能达到恰当的表现方式。

2．美的雕刻形象

其次，我们要追问肉体形象中的哪些形式才宜于表现上面所

说的内容。

正如在古典型建筑里住房仿佛形成解剖学的现成骨架，建筑艺术要就这个基础进一步塑造形状，雕刻也以人的形象作为它的造型的基本类型。不过住房本身已是一种人工造作的东西，尽管还不是由艺术加工的东西，人的形体结构却不然，它是一种不假人力的自然产品。所以雕刻的基本类型是天生成的而不是由雕刻设计的。不过人的形象是自然的这句话还很不明确，还有待于进一步的分析。

在自然界，理念获得它的最初的直接的客观存在（我们在讨论自然美时已经说过①），而且在动物的生命及其完整的有机体里，理念获得适合它的自然存在。所以动物躯体构造是本身完整的概念（本质）的一种产品，概念在这种躯体里是作为灵魂而存在的，不过作为单纯的动物生命，它使动物躯体受到改变，成为极多种多样的特殊种属，尽管每一种属仍受概念的统辖。不过要研究和确定概念和肉体形状（或者说得更确切一点，灵魂和肉体）这二者之间的互相符合却是自然哲学的事。自然哲学要说明动物躯体的各种不同的体系，它们的内部构造和形状以及它们彼此之间的联系，乃至躯体所分化成的各种器官，都和概念中的一些因素协调一致；从此也就可以看得很清楚，在多大程度上在这里实现的就只是灵魂所必有的一些特殊方面。不过说明这种协调一致并不是我们在这里的任务。

但是人的形体却不象动物的形象那样只是灵魂的肉体，而是

---

① 理念体现于具体事物才算得客观存在，直接的或自然的存在还不是自觉的存在。

精神的肉体①。这就是说，精神和灵魂在本质上是应区别开来的。因为灵魂只是躯体只就躯体来看的单纯的观念性的自为存在，而精神却是有意识和自意识生活的自为存在，以及其中的一切情感，思想和目的。单纯的动物生命和精神的有意识的存在这二者之间虽然有这样大的分别，精神的肉体，即人体和动物的肉体却显得很相近，这就仿佛有些奇怪了。人们对这种类似常感惊异，我们可以这样加以澄清：我们须记起精神按照它的独特的概念，有自决定的定性，它可以自决定成为有生命的东西，自决定同时既是灵魂，又是自然存在。根据动物灵魂所固有的概念，精神性既然就是活的灵魂，就可以使自己有一个躯体，在基本特色上一般类似活的动物的有机体。所以无论精神多么高于仅仅有生命的东西，它毕竟还要替自己造一个躯体，而这个躯体是和动物的躯体是根据同一概念来分成各部分和受到生命灌注的。但是还有一点，精神既然不仅是实际存在的理念，不仅是具有自然性和动物生命的理念，而且是具有独立自由的内在生活的理念，所以精神性就要在单纯感性的有生命的存在之外，替自己造成它所特有的客观领域——这就是科学知识，只有思维本身的实际存在才是这种科学的实际存在。除掉思维和它的哲学系统活动以外，精神还过着情感，愿望，观念，想象等等方面的丰富生活，这种生活也与精神的灵魂加肉体的实际存在有不同程度的密切联系，因而也要在人的躯体上实现出来(获得实际存在)。精神在这种适合它的实际存在里才显得是活的，使自己照耀到或渗透到这种实际存在里，并且通过这种实际存在把自己揭露给旁人看。所以人的躯体不是一种单纯的自然存

① 灵魂这里只涉及生命，精神则涉及思想意识。

在，而是在形状和构造上既表示它是精神的感性的自然存在，又表现出一种更高的内在生活，因此就不同于动物的躯体，尽管它和动物的躯体大体上很一致。但是精神本身既然就是灵魂和生命，它的动物的躯体就只能是一种变种，其中的变化是由活的躯体所固有的精神所决定的。因此，人的形体作为精神的显现，在这些变化方面显得不同于动物的形体，尽管人的有机体和动物的有机体之间的区别还是精神的无意识活动的结果，正如动物的灵魂也凭无意识的活动造成它的肉体①。

我们就应从这里出发。人的形体，作为精神的表现，对于艺术家来说是现成的。艺术家不仅在一般意义上发见人的形体是现成的，而且在个别特殊细节方面，在躯体的形状，特点，姿势和习惯等方面，艺术家也发见到人的体型是精神的内在生活的反映。

关于精神和肉体在各种情感，情欲以及其它精神状态方面的较确切的联系，我们还很难把它归纳成为牢实可靠的原则。人们固然试图在情绪心理学和面相学里对这种联系进行科学的描述，但是到目前为止还没有得到正确的结果。依我们看，只有面相学才能有些重要性，因为情绪心理学所研究的只是某种情感和情绪由某种身体器官发生，例如说愤怒的位置在胆汁，勇敢的位置在血液。趁便地说，这种说法是不正确的。因为尽管某种情绪与某种器官相对应，也不能说愤怒的位置在胆汁，而只能说就愤怒要表现在身体上而言，主要是表现在胆汁上。象我们已经说过的，这种情绪心理学的现象与本题无关，因为与雕刻有关的只是凡是由精神

① 黑格尔还来不及掌握达尔文的“物种起源”的进化学说，他对人与动物的联系和区别的认识是不科学的。

的内在的东西转化为外在的形状,而在这形状使精神变为肉体的,可以眼见的。身体内部器官和动情感的心灵之间的协调并不是雕刻的对象,雕刻对于许多表现在外在形状上的东西都不能用作题材,例如盛怒中的手和全身的颤抖以及嘴唇的震颤之类。

关于面相学我只提这一点:雕刻既以人的形体为基础,如果它要显示肉体就在它的形式上不仅要表现出精神方面一般人性和神性中实体性的东西,而且还要表现出具有这种神性的某一个人的特殊性格,那么,我们对于身体某些部分,特点和形体结构是否完全符合某一种人的个性问题就应进行理性的探讨。古代雕刻作品就会促使我们进行这种研究,因为我们事实上不得不承认古代雕刻作品既表现出普遍的神性的东西,又表现出神们的特殊性格,但我们无法断定这里精神的表现和感性的形式之间的协调究竟是必然的还是偶然的,任意的。在这个问题上每一个器官都应该从两个观点来看,一个是单从身体方面来看,一个是从精神表现方面来看。我们当然不能跟着噶尔①走错误的道路,他把精神看成一种单纯的人脑的产物②。

a)排除现象中的个别特殊细节

就它所要表现的内容来看雕刻,进一步的研究就要追问这种既具有普遍性的实体而又具有个性的精神性如何体现在肉体里,

① 噶尔(F.G.Gall,1758—1828),奥国医生和神经系统研究的先驱,著有《脑生理学》,《神经系统研究》等书。

② 德文原文用Schädelstätte,原义是骷髅场即刑场(耶稣被钉死的场所),英译即用"刑场",说不通,原字照字面也可译为"脑盖骨的地方",噶尔主张精神在脑盖骨里,所以译为"人脑的产物",取其易懂。

从而获得实际存在和形象。这就是说，一方面雕刻既要有充分适合的内容，它就要在精神和肉体两方面排除外在现象中的偶然的特殊细节。雕刻作品所要表现的只是人体形式中常住不变的，带有普遍性的，符合规律的东西，尽管同时又要求对普遍的东西加以个性化，使得摆在我们面前的不只是抽象的规律，而是和规律融成一片的具有个性的形状。

b）排除面相表情①

另一方面雕刻还应该排除偶然的主体性和自觉的内心生活的表现（象前文已经说过的）。因此，雕刻家在面貌方面不应该走向面相表情。因为面相表情只是主体的内心特点以及特殊个别的情感思想和意志在面部的流露。在面相表情上一个人只表现出他这个偶然的主体在某一场合心里偶然感触到的，这或许只涉及他私人的事，或许是接触到旁人旁物时自己心中所起的反映。例如我们在街道上，特别是在小城市里，看到大多数人在仪表和面相上都只在操心自己的事，自己的装饰和衣服，一般说来，他们私人的花花絮絮，或是眼前经过的一些新奇的容易引起注意的事。骄傲，妒忌，自满，轻视之类情绪的面相表情就是在这种场合出现的。此外，就实体性的存在和我个人的特殊情况进行对比时所产生的情感也可以流露于面相，例如自卑，傲慢，恫吓和恐惧之类情感就属于这一种。这种对比已把单纯的主体和普遍性的实体分割开来，而对实体的思索往往倾向于反躬自问，以至占优势的内容不是实体而是主体自己。但是无论是主体与实体的分割还是主体比实体

① 原文是 Mienenhaften，指面部筋肉运动和颜色变化的细节。

占优势,都不能表现为严格遵守雕刻原则的形象。

最后,除掉真正的面相表情之外,还有很多一霎时的面部变化和身体姿态的表情,例如一瞬间的微笑,刚出现就被压下去的愤怒的眼色,很快就消掉的嘲弄的神情之类。特别是眼睛和嘴在这方面有极敏捷的运动和本领,能表现出心情变化的每一细微分别。这类变化是绘画的好材料,但不能用在雕刻里。雕刻却须牢牢把握住精神表现中的一些常住不变的特点,把它们反映在面孔神色和身体姿态上。

c) 具有实体性的个性

由此可见,雕刻形象的基本任务在于把还未发展成为主体的特殊个性的那种精神实体灌注到一个人体形象里,使精神实体与人体形象协调一致,突出地表现出与精神相契合的身体形状中一般的常住不变的东西,排除偶然的变动不居的东西,而同时又使形象并不缺乏个性。

内在的与外在的二者之间的这种完全的协调一致就是雕刻所要达到的目的,这就导向还待讨论的第三点。

3. 雕刻作为古典型理想的艺术

从上文的讨论可以直接得出这样的结论:比起任何其它艺术,雕刻在特性上更符合理想。从一方面看,雕刻在两点上超出了象征型艺术,一点是它把作为精神来掌握的内容很明晰,另一点是它的表现方式和这种内容意义完全吻合。从另一方面看,雕刻还没

有走到专注意主体的内心生活而对外在形象漠不关心的境地[①]。所以雕刻成为古典型艺术的中心。象征型艺术的建筑和浪漫型艺术的绘画当然也可以用来显示古典的理想性，但是理想就它的独特的领域来说，毕竟不是上述两种类型和两门艺术的最高准则，因为它们不象雕刻，并不以自在自为的个性，完全客观的性格，既自由而又必然的美为它们的对象。雕刻的形象却必须出自思维的想象力，须凭这种想象力把精神的主体性和肉体的形状之中一切偶然的因素都抽掉，不带主体的对于某些癖性的偏爱，不带情感，私欲以及各种各样的激动和灵机一动中的巧智。我们已经说过，艺术家为着创作他的最好的作品，所能运用的只是精神所灌注的肉体，亦即人的形体结构中本身带有普遍性的一些形式；而他的创造发明部分地局限于使内在因素与外在因素之间达到普遍性的协调一致，部分地局限于使所显现的个性灵活地依附到具有实体性的理想上去而与它交织在一起。雕刻塑造形象，应该象神们一样，神们在各自领域里都按照永恒的理念去进行创造，但是听任所创造的人物在现实生活中仍各有自由和私人的独特性。神学家们把神的行动和人凭私意抉择所做的事区别开来；但是造型艺术的理想却已提高到无须考虑这类问题，因为这种理想正处在这种沐神福和自由的必然这两种状态的中间，在这里普通事物的抽象性和特殊事物的任意性都没有意义，都不发生效力。

对神和人的这种完美造型的敏感是希腊人的天生的特长。如果我们不用对雕刻理想的深刻认识作为理解的钥匙，不从这种造型艺术的观点去观察史诗和悲剧中英雄人物形象乃至实际生活中

① 这指浪漫型艺术。

政治家们和哲学家们的形象，我们就无法从关键上去理解希腊的诗人，词章家，历史家和哲学家们，因为在希腊鼎盛时期无论是诗人和思想家还是实际行动中的人物，都具有既显出普遍性的造型艺术风格又显出个性的这种内外协调一致的性格。他们伟大而自由，在本身体现实体的个性基础上独立地成长起来，自己培育自己，成为自己所愿做的那样的人。特别是伯里克勒斯[①]时代具有这种性格的人最多：伯里克勒斯自己，斐底阿斯，柏拉图，尤其是梭福克勒斯，此外还有图什底德斯，克塞纳芬和苏格拉底，他们之中每个人各成一类型，不因和另一个人相比而有所减色，他们都具有高度的艺术家的性格，其实他们自己就是些理想的艺术家，仿佛都是从一个熔炉中熔炼出来的不同的艺术作品，象一些不朽的神巍然挺立，时光和死亡对他们都毫无影响。奥林匹克竞赛中的胜利者们在身体方面也具有同样的造型艺术作品形象，甚至弗里涅[②]的形象也是如此，这个最美的女人裸体跳出水来，面对着希腊全境的人们。

① 伯里克勒斯(Perikles，公元前499—429)雅典极盛时期的政治家。

② 弗里涅(Phryne)，公元前四世纪希腊的名妓。在一次节日盛典中她从海里赤裸裸地跳出来。希腊人替她在德尔斐立了一座金像。

第二章　雕刻的理想

在转到对雕刻的真正理想风格进行研究时，我们还应再一次回想一个事实：完善的艺术必然要从不完善的艺术发展出来，这不仅从本题所不涉及的技巧方面看是如此，就是从普遍的理念，构思以及按照理想来表现这种理念的方式看也是如此。我们曾把还在摸索中的艺术一般叫做象征型艺术，所以纯粹的雕刻也要有一个象征型的阶段作为它的先行条件，这并不是指一般所指的由建筑代表的象征型艺术的某一阶段，而是指还带有象征性质的一种雕刻。将来我们在第三章还有机会看到埃及雕刻的情况就是如此。

从理想的观点来看，我们可以很抽象地形式地把一门艺术的象征阶段看作该门艺术的不完善阶段，例如小孩子们用蜡或粘土来捏一个代表人的形象时所作的尝试。他们所捏出来的东西只是一个象征(符号)，只能暗示所要表现的有生命的东西，但是对于对象和它的意义却完全不忠实。艺术在开始时也就象这样，是象形文字性的，不是偶然的任意画出的符号，而是一种约略近似对象的素描，以便唤起想象。为着达到这样的目的，一个画得不好的图形就已够用，只要它能引起人想到它所要指的那个对象就行了。同理，虔诚的教徒满足于很坏的造像，他们所崇拜的最拙劣的造像仍代表基督，圣母和其他圣徒，尽管这类形象还要借一种特别标志如

一盏灯，一个烤肉架和一块磨石之类，才能使人认出某人就是某人。因为虔诚的教徒所要求的一般只是只以引起他们想到崇拜对象的东西,不管图像多么不忠实,心灵还可以凭它把那对象想象出来。所要求的并不是摆在面前的活灵活现的表现，并不是要对象本身如在眼前才能引起崇拜者的热情，只要所提供的艺术作品能引起对于对象的一般概念,尽管形象不忠实,它就已圆满地完成任务了。但是观念总要由抽象得来的。我对一些熟悉的东西，例如一座房子,一棵树或一个人,在心里很容易形成观念，但是这种观念尽管在大体上是很明确的,却仍停留在大概面貌上,而且一个观念要成为真正的**观念**，它就必须把个别事物的直接形状从具体观照中涂抹掉，对它进行简化。如果艺术作品所要唤起的是关于神性的对象的观念，而且应该是一切人或一整个民族都易于认识的观念,那么,达到这种目的的最好的办法就是不让表现方式有任何**更改**。因此，艺术就变成沿袭陈规的和保守的，不仅古埃及的艺术,就是古希腊和基督教的艺术,也都有这种情况。艺术家们都在保持某些固定的形式,复制这些形式的定型。

只有到了艺术家能够按照他的理念自由创造，能用天才的闪光射到作品里去,使所表现的形象新鲜而生动的时候,我们才算看到美的艺术的醒觉这一巨大的转变。只有到了这个时候，精神的调质才浸润到整个作品里，作品才不局限于只在意识中唤起一个观念,不是只令观众想起他心中原来就有的一种深刻的意义,而是进一步把这种观念体现于一个具有个性的生动的形象，栩栩如在目前,因此,艺术家既不停留在形式的单纯的肤浅的一般性上,而在细节特点的描绘上也不拘泥于抄写现成的平凡的现实。

攀登到这一阶段，这就是产生理想的雕刻所必不可缺少的先行条件。

关于理想的雕刻的产生，在这里要确立以下几个观点。

第一，我们要拿所说的前后阶段进行对比，来确定理想的形象的一般的性格以及它的形式。

其次，我们要研究一些具有重要性的特殊因素，例如面部结构，服装和姿势之类。

第三，我们要说明理想的形象不只是美的一般形式，而是根据真正的活的理想所必具有的个性原则，在本质上也要把握住个别特殊方面和它的定性（或特征），因此，雕刻的范围就扩充成为神和英雄等等形象的一种体系。

1. 理想的雕刻形象的一般性格

古典理想的一般原则是什么，我们前已详加讨论了。所以现在的问题只在于这个原则以什么方式通过雕刻体现于人体形象。在这方面可以从人所表现的精神面貌和仪表和动物的面貌和仪表之间差别中找到一个较好的比较标准。动物的面貌和仪表逃不出有生命的自然状态，它们总是和自然需要以及满足这些需要的动物躯体的符合目的的结构有联系。不过这个标准也还是不明确的，因为人的形象单就它本身来看，无论在肉体形式还是在精神表现上，也并不是本来就已经是理想的。相反地，我们从希腊雕刻中优美的杰作才可以更好地认识到雕刻的理想在它所塑造的形象中所要表达的那种优美的精神表现究竟是什么。谈到对这方面的知

识，热烈的爱好和卓越的见解，我们首先要提到文克尔曼[①]，凭他在临摹和研究古典雕刻作品方面的热情和审慎的理解，他才把过去关于希腊美的理想的暧昧的论调一扫而清。他就雕刻的每部分的形式特征分别地明确地加以界定，这是唯一的富于启发性的办法。对于他所获得的结果，当然在许多个别问题上还值得批评，或提出异议，但是人们切不要因为他所犯的个别细节上的错误就抹煞了他的主要成就。不管希腊艺术方面的知识推广到多么远，文克尔曼的成就都必须定作重要的出发点。尽管如此，当然也不可否认自从文克尔曼去世之后，我们对于古代雕刻作品的知识不但在数量上增加了，而且也把这些作品的风格和美的价值摆在更精确的标准上来衡量了。文克尔曼固然着眼到很大范围的埃及和希腊的雕像，现在人们无论是对伊吉那[②]雕刻还是对过去人们说是斐底阿斯所作的那些杰作(其中有些是属于斐底阿斯时代的，有些是在他指导之下塑造的）都有比过去较精确的认识。总之，我们现在对于一些雕刻作品，雕像或浮雕有较确定的把握，而这些作品在理想风格的谨严上是属于希腊艺术极盛时期的。为着保存了希腊雕刻中这些值得惊赞的杰作，大家都知道，我们要归功于上议院议员艾尔金[③]的努力。他是英国驻土耳其的大使，他把雅典神宫里和其它希腊城市的一批极美的雕像和浮雕运到英国。人们责备

---

① 参看卷一，22页注②和75页对文克尔曼的颂扬。文克尔曼的主要著作是《古代艺术史》(1755)。在古典型雕刻方面，黑格尔受文克尔曼的影响很大。

② 伊吉那(Aegina)，希腊的一个商业城市，有天帝庙，其中一些雕刻作品的遗迹还存在。

③ 艾尔金(Elgin,1766—1841) 在1812年把雅典神宫里一些著名的雕刻盗运到英国，现藏伦敦大英博物馆。这是历史上一次著名的文物劫掠，黑格尔的辩护是错误的。

他这是盗庙，事实上他替欧洲抢救下了这些艺术作品，免于全部毁灭。这种行为是值得认可的。此外，这一来，所有的艺术鉴赏者和爱好者都对在风格谨严上代表着古典理想的真正伟大和崇高的希腊雕刻表现方式的产生时期开始发生兴趣。舆论一致赞赏这个时期的作品，并不是因为所雕的形式和姿态秀美动人，也不是因为表现的美妙，自从斐底阿斯以后，表现就已侧重外部表情，目的在于取悦观众，也不是因为创作手腕显得既恰到好处而又大胆；它们之所以获得普遍的称赞，原因并不在此，而在它们在自由生动方面达到了最高峰，艺术家把灵魂灌注到石头里去，使它柔润起来，活起来了，这样灵魂就完全渗透到自然的物质材料里去，使它服从自己的驾御。特别令人惊赞不已的是躺着的河神雕像①，这是古代留传给我们的最美的作品之一。

a）这些作品之所以生动，是由于它们是从艺术家的心灵自由地产生出来的。这个阶段的艺术家既不满足于用一些普泛的偶然的轮廓和表达方式去暗示他所要表现的同样普泛的观念（印象），而对于个别特殊部分，也不采取从外在界偶然碰到的一些形式。因此，他也不按照原来偶然的样子把这些形式临摹出来。他知道怎样凭他的独特的自由的创造力，把经验界个别特殊偶然发生的事件和人物形体的一般形式纳在仍能见出个性的和谐的统一体里，既透彻地显出他所要表现的那种精神内容，又显出艺术家自己的生气，构思并把自己的灵魂灌注到作品里去的作用。内容里一

① 奥林庇亚的天帝庙的人字墙上塞满了一系列神像，东西两侧都是躺着的河神雕像，西侧是克拉丢斯（Cladeus）河神像，东侧是阿尔浮斯（Alpheus）河神像，都已损坏，现代所看到的是近代修补的。

般性的东西并不是由艺术家创造的，而是由神话和传说提供给他的，正如人的形体中的一般与特殊对于艺术家也是现成的。但是贯串作品各部分的那种自由生动的个性化却是他自己的体会和创作的功劳。

b）这种生动自由所产生的效果和魔力只能来自一切部分的塑造方面的妥帖和忠实，而要达到这一点，就需要对这些部分在运动中和在静止中的情况有极明确的认识和看法。身体的每个部分在每一种运动或静止的姿势中是站着还是躺着，是圆的还是扁的，如此等类的样子都要最妥帖地表现出来。我们在所有古代作品中都看得出这种对一切部分的精工细作和轻重分明，只有靠这种无穷的意匠经营和真实，作品才显得有生气。我们在看这类作品时并不能一眼就把各部分的差别看得很清楚，只有靠光与阴影的强烈对比所产生的一种照明作用，或是通过触摸，才能把这些差别分辨出来。但是尽管这些微细的差别不能一眼就看得清楚，它们所产生的总的印象却并不因此而丧失。有时观者如果从另一个角度去看，它们就显得很清楚；有时它们使人感觉到所有的部分和它们的形式都仿佛处于有机的流动状态。这种气韵生动，这种物质形式所表现的灵魂完全在于每一部分既以它的个别特殊的身分而独立存在，又通过最丰富的逐渐转变，不仅与此相邻的部分，而且与整体，都有紧密的呼应。因此，所造的形象在每一点上都见出生命；最个别的细节也是符合目的的，一切部分都各有自己的差异，独特性和优点，但是仍处在不息的流动中，只有靠整体才有生命，才有价值，所以使人从残骸断片中可以见出整体，这样被割裂开来的某一部分仍然可以保证对尚未破坏时的整体的观照和欣赏。雕

像的皮肤尽管受到风雨剥蚀，却仍显得柔润，例如一块马头的残雕在石头上仍焕发着蓬勃生气的光辉。这种有机轮廓中各部分之间的互相流注，结合到最细心的精工细作，不至形成整齐一律的表面或是只形成圆形或凸面形，才产生那种气韵生动，那种各部分的柔润和理想美，那种协调一致，就象整体到处都受到精神所灌注的生气。

c）但是无论所塑造的形状在个别细节和在一般轮廓上都多么忠实，这种忠实却不是自然本色的抄写。因为雕刻所要做的事永远是形式的抽象化，所以一方面要抛弃掉凡是在身体上纯属自然的东西，即只关自然（生理）功能的东西，而另一方面又要避免极端的特殊细节，例如在处理头发时只要把握住大概形式，把它表现出来。只有这样办，雕刻中人体形象才不是单纯的自然形式，而是精神的形象和表现。与此密切相关的还有一点，精神的内容意蕴固然通过雕刻表现于肉体，而按照真正的理想，它却也不应该过分地显现在外在的肉体上面，使这外在的肉体单凭它本身的美妙就足以引起观众的喜悦，或是占压倒一切的优势。与此相反，按照真正谨严的理想，精神性固然要体现于肉体，通过形象和它的表情才变成活灵活现，如在眼前，但是这形象却只应由它所表现的精神内容来融成一体，来撑持住，和渗透到它里面去。生命的洋溢，肉体方面的柔润，韶秀或打动感官的丰满和美丽都不应独立地成为表现的对象，正如精神性的个别方面在表现中也不应变成只图迎合观众自己的主观特点和接受能力。

2. 理想的雕刻形象中的一些个别特殊因素

如果现在转到进一步研究理想的雕刻形象中的一些主要方面,我们在基本上要追随文克尔曼。他以最大的敏感和幸福,描述了一些特殊形式以及希腊艺术家们为着使这些形式显出雕刻理想所采取的处理和塑造的方式。艺术的生动性固然是容易消融的,不是凭知解力所能下定义的,知解力在雕刻这方面不象在建筑里那样能把特殊的东西透彻地和牢固地掌握住,不过即使在雕刻里也还有可能把自由的精神和肉体的一些形式之间的联系揭示一个大概。

在这方面我们可以指出的一般重要的差别涉及雕刻作品要用人的形象来表现精神性这个一般性的使命。精神的表现尽管要贯串到整个身体,却大半集中在面部构造上,身体的其余部分只通过姿势来表现精神,因为姿势是由本身自由的精神发出,所以能反映精神性的东西。

研究理想的形式,我们要从头部开始,其次要谈身体姿势,第三以讨论服装原则来结束。

a) 希腊人的面部轮廓

谈到人的头部的理想的构造,我们首先要谈一般人所说的希腊人的面部轮廓。

1) 希腊人面部轮廓的特征在于额和鼻的特殊配合:额和鼻之间的线条是鼻直的或微曲的,因此,额和鼻联结起来,中间不断,这

条垂直线与连接鼻根和耳孔的横平线相交成直角。在理想的美的雕刻里，额与鼻在线条上总是形成这种关系。问题在于这种结构是否只是一种民族的和艺术的偶然现象，还是一种生理上的必需。

著名的荷兰生理学家坎泡① 特别把这个线条称为面孔上美的线条。他认为人的面部构造和动物的面部轮廓的主要差别就在这个线条上。他研究了这线条在各民族中的变异。布鲁门巴哈② 在他的《各民族的差异》(第 60 节)里固然提出过与他不同的看法，但是大体说来，这个线条确实是人和动物在外貌上的一个很能见出特征的差异。动物的嘴部和鼻软骨之间的线条固然也有几分直，但是为着较便于接近食物，动物的嘴部所形成的特殊的凸出形状主要是由嘴部和头盖骨的关系所决定的，联上头盖骨的还有耳部，比头盖骨稍高或稍低，因此动物的从鼻根或上唇牙齿所在的地方那条直线就和头盖骨形成一个锐角③ 而不是象在人头上那样形成一个直角。每个人都可以在大体上感觉到这个差别，这个差别当然可以引起较明确的思考。

1a）在动物头部结构里突出的部分是用来吃食物的嘴，连同上下唇，牙齿和用来咀嚼的筋肉。其它器官都只是辅助这个主要器官的附属品，为这个主要器官服务。首先是用来嗅食物的鼻，其次是伺探食物的眼睛。这种专为自然需要和满足自然需要的部分显著突出的结构就使动物头部显得只有行使自然功能的目的性，而见不出任何精神的理想性。所以我们可以从咀嚼食物的工具出

① 坎泡(P.Camper，1722—1789)，荷兰解剖学家。

② 布鲁门巴哈(J.F.Blumenbach，1752—1840)，德国哥丁根大学生理学教授。

③ 人额高，所以从额到上唇的垂直线和鼻根到耳孔的横平线相交成直角，成⊥形，动物额低，所以这两条线相交成锐角，成∠形。

发，来理解动物的全体构造。某种食物要求有某种嘴部结构，某种牙齿和这些密切相联系的还有上下唇结构，用来咀嚼的筋肉，乃至脊椎骨，腿骨，蹄爪等等，都因食物不同而有不同的形状。动物身体只是满足自然需要的工具，正是这种对营养这个自然需要的依存使得动物给人一种印象：没有精神性。如果人的面貌在肉体形状上就应该有一种精神的烙印，在动物身上特别突出的那些器官在人身上就不应突出，人的器官就不应只有实践的功用，还要有认识的或观念性的功用。

1b）因此，人的面孔还有一个第二中心，它显出人对事物的活跃的精神态度。这个中心在面孔上部，即在流露深思神情的额头和它下面的灵魂焕发的眼睛以及它的周围部分。这就是说，额头能表现出思维，感想和精神的沉思反省。精神的内在生活很清楚地集中表现在眼睛上。由于额头的凸出和口部与腮骨的退后，人的面容才获得它的精神的性格。额头的凸出就必然要对头盖骨的整个结构起决定作用，头盖骨因额头凸出，就不再〔象动物那样〕往后低垂，形成上文所说的锐角的一边，作为这一边的另一极的终点，嘴部显著地凸出来，而是从额头经过鼻子到下唇可以画一条垂直线，这条线和从后脑梢画到额顶的那条横线相交成直角或近于直角。

1c）第三，鼻子形成面孔上下部的桥梁，亦即认识性和精神性的额和管吸收营养的工具即口之间的桥梁。鼻子从自然功能上看是嗅觉器官，它处在对外在世界的实践的关系和认识的关系的中间。处在这种中间地位，鼻子一方面固然还适应动物性的需要，因为嗅觉和味觉有密切的联系，动物的鼻子总是服务于口，帮助吸

收营养，但是嗅觉器官还不象口齿和味觉器官那样在实践上直接吞噬食物，而只是去感觉食物在空气中分解那种看不见的秘奥过程的结果。假定额头到鼻子的过渡构成这样一种形状：额头形成向前凸出的弧形，比起鼻子却是向后退缩的，而鼻子比起额头先凹下去一点，然后又耸高一点，这时面孔的上下两部分，即认识性部分、额头和实践性部分，鼻和口，就形成一种明显的对立，由于这种对立，同时属于认识体系和实践体系的鼻子就象从额头往下拉，拉到口部。这样，额头在它的孤立的地位就显出精神凝聚，深思反省时那种严峻的神情，和原来只管营养的那口的爱用语言传达思想的神情恰成对比，而鼻子则为刺激食欲的工具，用嗅来为口服务，也还是适应物质的需要。额头和鼻子的有千变万化的不易界定的偶然形状，就和这个道理有密切的联系。额头成弧形、凸出和后缩的方式是不能精确界定的，鼻子也可平可尖，可下垂也可上耸，下陷或向上卷起。

但是在希腊人的面部轮廓里，流露精神的额头是用轻微的逐渐不停的转变过渡到鼻子，并且和鼻子连成一气的，这就使面孔的上下部之间显出一种柔化和平衡，一种美妙的和谐，而鼻子由于和额头有这种联系，仿佛更多地属于额头，因而被提到精神体系，本身也获得了一种精神的表现和性格。嗅觉仿佛成为一种侧重认识功能的嗅觉，一种用来嗅精神事物的更精细的鼻子。事实上鼻子通过皱缩之类看来虽不重要的运动，却极灵活地表现出精神方面的判断和情感。例如我们说一个骄傲的人鼻子耸得多高，看到一个年轻姑娘把小鼻子往上一掀[1]，就认为她表示轻蔑。

① 即“嗤之以鼻”。

嘴也有类似的情况。嘴一方面固然是用来解饥解渴的工具，另一方面却也能表现思想情感之类精神状态。在动物身上嘴已用来鸣叫，在人身上嘴还用来说话、笑、哀叹等等，在这些情况中嘴的运动纹路本身就已和运用语言来传达思想时的精神状态有密切的联系，能显出哀乐等等。

人们当然提出过反对的意见，说只有希腊人才认为上述面孔结构真正美，中国人，犹太人和埃及人却认为完全另样，乃至相反的面孔结构才美乃至更美，所以正面的和反面的例子互相抵消，就无法证明希腊人的面部轮廓才是真正美的典型。不过这种异议是很肤浅的。希腊人的面部轮廓不应视为只是外在的偶然的形式，而是本身特有一些符合美的理想的理由：第一，在这种面孔结构上精神的表现把纯是自然的东西完全推到后面；其次，它尽量地排除形式方面的偶然性，但并不因此就墨守规律，排除个性。

2）关于各种个别形式的细节，我只从大量材料中挑出一些主要的东西来谈。在这方面我们首先谈额头，眼和耳这些较多地涉及认识和精神的面孔部分；其次谈鼻，口和唇这些较多地涉及实践的部分；第三谈发，这是头部的外围，有了发，头才现出美的椭圆形。

2a）按照古典型雕刻形象的理想，额头既不宜太向前凸出，一般也不宜太高，因为尽管精神应该表现在面孔结构上，但是这里所说的还不是雕刻所要表现的那种单纯的精神性，还不是完全表现于肉体形状的个性。例如赫库勒斯的额头就宁可雕低些，因为赫库勒斯以膂力见长，要和外界事物打交道，并不是在深思默索上显出精神力量。此外，额头有多种多样的变化，年轻女人的韶秀，额

头要低些，经常从事思考这种精神活动的庄严人头额却要高些。额头不宜和太阳穴成锐角，也不宜低落到和太阳穴一般高，而是微微的弯曲成卵形，上边长着头发。因为只有老年人才额头上无发，太阳穴成锐角以及洼陷到太阳穴，永远处在青春的理想的神和英雄们却不如此。

谈到眼睛，我们首先就应确定一个事实：理想的雕刻形象除掉不用绘画所特用的形色之外，也不表现目光。人们固然可以用历史事实来证明古代人在雕刻明诺娃和其他供在庙里的神像时在眼睛上曾涂了颜色，在某些雕像上现在还可以看出着色的痕迹。不过艺术家在雕宗教用的雕像时，不免因尽量保持传统而牺牲好的审美趣味。也有些雕像在眼睛里嵌了宝石。这是由于想尽量把神像装饰得很富丽。一般说来，这种着色不是标志着艺术还处在萌芽阶段，就是由于宗教传统，只是一些例外。此外，着色也不能使眼睛显出精神凝聚的目光，只有这种目光才能提供完满的表现。所以我们可以把这一点看作确凿的事实：古代流传下来的真正古典的自由的[①]全身和半身雕像都没有瞳孔和目光的精神表现。尽管眼珠里也往往嵌进瞳孔或是用一个圆锥形洼陷部分标志瞳孔，因而也表现出一种目光，但是这种目光毕竟只见于眼的外形，而不是表现内在灵魂的那种真正的活跃的目光。

可以想到，牺牲眼睛这种全神贯注的器官，对于艺术家是一个很大的损失。如果我们看一个人，首先就看他的眼睛，就可以找出了解他的全部表现的根据，因为全部表现都可以用最简单的方式从目光这个统一点上体会出来。目光是最能充分流露灵魂的器

① 不是用于宗教的。

官，是内心生活和情感的主体性的集中点。一个人和另一个人一握手就达成契合，眼光的交接还能更快地做到这一点。而这种最能充分流露灵魂的器官却是雕刻所不得不舍弃的。在绘画里却不然，它能用颜色的深浅浓淡的细微差别，把主体方面的全部内心生活，他同外界事物的多种多样的接触以及这种接触在他心里所引起的特殊兴趣，情感和情欲都渲染出来。但是雕刻艺术家的领域既不在把整个的人都集中在单纯的“我”上面的那种灵魂的内在生活(这种内在生活才以目光为它显现的焦点)，也不在和外在世界纠缠在一起的那种分散不集中的主体性。雕刻所要达到的目的是外在形象的完整，它须把灵魂分布到这整体的各部分，通过这许多部分把灵魂表现出来，所以雕刻不能把灵魂集中到一个简单的点上，即瞬间的目光上来表现。雕刻作品并没有一种特别需要表现在这理想的目光上，而不表现于身体的其它部分的单纯的内心生活，否则就会使眼睛和全身处于对立地位，而这正是雕刻所应避免的。在雕刻里个人身上内在的精神性的东西都熔化在形象的整体里，让观照的精神，即观众，从这整体里体会出那些内在的精神性的东西。

其次，目光是朝外在世界看的，它主要是为看事物而设的，因而显示出人对外界事物的各种各样的关系以及人对周围世界在发生的事物的感触。但是雕刻形象正要分离人与外界事物的这种联系，而沉浸到它的精神内容中实体性的东西里去，维持独立自在的地位，避免任何分散和纠纷。第三，目光要通过形象整体中其它部分的表现，例如一般仪表和语言，才获得它的充分发展出来的意义，尽管它本身和这充分的发展是分割开来的，作为主体性的形式

上的焦点，集中了人物形象和它的环境的复杂的因素。但是这样的广度是不符合造型艺术本质的。所以目光的特殊表现，如果不从它和形象整体的呼应中获得进一步的发展，就会成为一种个别特殊的现象，而个别特殊的现象却正是雕刻所要抛弃的。

由于上述那些缘故，雕刻不仅不因为它所造的形象没有目光而有损失，而且按照雕刻的全部基本原则，它就必然要排斥这种表现灵魂的方式。所以古希腊人的伟大智慧正在于他们承认雕刻的这种局限和界限，严格遵守雕刻的这种抽象化。这正显出他们能把高超的知解力跟丰满的理性和完整的观照结合在一起。古代雕刻中当然也出现过眼睛朝某一固定目标看的事例，例如在林神的雕像里，林神的目光就注视着年轻的酒神，注视时所带的微笑是表现得很生动的；但是就连在这个例子里，眼睛也不是真正在看；而一般真正的神像都处在简单的情境中，并不表现出眼睛的转动和目光这类特殊细节。

关于理想的雕刻作品中眼睛形状的详细情况，眼睛在形式上大而椭圆，睁开的，在位置上和由额头到鼻子那条线成直角，深洼下去。文克尔曼（全集，卷四，198页）早就把大眼睛看作美的，说这正如大光比小光美。接着他说，“眼睛的大小要和眼骨或眼眶成恰当的比例，要在眼皮张开时的样式上表现出来，如果眼里角一边上眼皮所形成的弧形比起下眼皮的弧形较圆，眼睛就算得上美。”在手艺较高超的侧面像的头上，眼球本身也现出侧面，通过这种睁开时的剪影，获得一种庄严气象和一种开朗的目光，根据文克尔曼的观察，在一些钱币上的雕像里这种目光的光线是在眼球上部稍突出的一个点上表现出来的。不过不是一切大眼睛

都美，眼睛美，一方面要靠眼皮的活跃，另一方面要靠眼球注下去很深。这就是说，眼睛不宜向外鼓出来，仿佛要被抛进外在世界，因为这种牵引到外在世界是不符合理想的，它会妨碍主体个人深思反省，沉浸于实体性的内心生活。但是眼睛的凸出还使人想到眼球时而向前伸，时而向后缩，特别是在呆视的时候，只显出当事人精神失常，或是心不在焉，傻头傻脑地瞪着大眼，或是没精打采地注视某一个感性对象。在古代雕刻的理想里，眼睛比在实际中还注下去更深(文克尔曼的《艺术史》，卷一，第二十一章)。文克尔曼说明了理由：在体积较大的雕像里，由于离观众的视线较远，如果眼睛注下不深，如果眼球大部分又是平板的，它就显得没有意义，没有生气，除非眼骨高耸，增加光与阴影的作用，才能使眼睛显得活跃。眼睛的深陷还另有一个意义。如果它使额头比在实际中更凸出，它就能压住面孔的感性部分①，使精神的表现更突出。此外，深眼眶里较浓的阴影也使人感到一种精神方面的深刻和凝聚，一种对外界事物的忽视和对个性本质的聚精会神，感到这个性本质的深刻意蕴溶解在形象整体里。在极盛时代的钱币雕像上眼睛总是注下很深，眼眶上的骨头则昂然高耸。反之，古代雕刻表现眉，却不用细毛形成的高弧形，而只用眼骨梁部的高耸来暗示眉，这就不至象用有颜色的长得较长的眉毛那样会破坏额部赓续不断的形状，暗示眉的眼骨梁围绕着眼睛，形成一种半月形的花环。眉部如果过高，形成一个独立的拱顶，那就不会美。

关于耳，文克尔曼说(《艺术史》，卷一，第二十九章)，古代人在雕耳上煞费苦心，耳朵雕得草率的石刻就一定是伪制品。特别

① 即口鼻等满足自然需要的部分。

是人物肖像上耳朵往往还表现出个人所特有的形状。所以雕的如果是人所熟知的人，从雕像的耳朵就可以认出那人是谁，例如从一只耳孔特别大的耳朵就可以认出玛可·奥理琉斯①。古代人对畸形的耳朵也还是照样雕出。理想的头像上也还是找到畸形的耳朵，文克尔曼曾举某些赫库勒斯的头像为例，这些头像的耳朵很平板，软骨耳翼却象肿胀了。这种耳朵一般标志出格斗士和角力士的身份，事实上赫库勒斯也是以角力士的身份在厄理斯城邦的帕洛普斯运动会上夺得锦标的。②

2b）其次，关于在自然功能上更多地涉及感官的实践方面的一些面孔部分，我们要谈的是鼻，口和颚的比较明确的形式。

鼻子形状的差异使面孔现出千变万化的形象和表情。例如我们经常把形状很端正笔直，两侧皮很薄的鼻子看作聪明的标志，宽扁低垂的或象动物鼻向上卷起的鼻子则一般标志情欲旺盛，愚笨和残暴。但是雕刻在形式和表情上都要摆脱这些极端的毛病以及它们的各种变相，因此不但要避免上文谈希腊人的面部轮廓时所已提到的鼻与额之间的割裂，而且也要避免鼻子向上或向下弯曲，尖锐的鼻端，臃肿，中部隆起，向额头或口部方向注下，总之，要避免尖锐的棱角和粗厚的形状。雕刻不用这些多种多样的改变常态的鼻子，它所雕出的形式差不多是平平常常的，尽管仍微微显出生动的个性。

口仅次于眼，是面孔中最美的部分，如果雕刻所表现出的不是

① 玛可·奥理琉斯（Marcus Aurelius，公元前 121—180），罗马皇帝，斯多噶派哲学家。

② 帕洛普斯（Pelops），天神宙斯的孙子，厄理斯国王。希腊举行运动竞赛常在祭神的季节。

它的作为吃喝工具,服务于自然需要的一方面,而是它的流露精神状态的一方面。口的表情变化多方,丰富仅次于眼睛。口通过极轻微的运动和活动可以生动地表达出毫厘之差的讥讽,鄙夷和妬忌以及各种不同程度的悲喜;就连在静止状态中口也可以表现出爱情的温柔,严肃,淫荡,拘谨和牺牲精神等等。但是这种精神表现中的浓淡,深浅上的特殊的细微差别在雕刻里却用得极少,雕刻首先要避免嘴唇的形状和线条上带有纯属感性的自然需要方面的意味。所以雕刻一般不把口雕得太丰满或太消瘦,嘴唇太薄也表示情感的淡薄。雕刻一般把下唇雕得比上唇较丰满,席勒雕像的嘴唇就是如此,人们从席勒口部构造上曾经体会出他的心灵蕴藏着各种深刻而丰富的意蕴。这种较理想的嘴唇形式与动物的嘴部对比起来,显得不受自然需要的束缚,至于动物嘴部上唇的突出却令人想起急忙攫噬食物的状态。人的口就精神关系来说,主要是语言的座位,有意识的内心生活的自由传达的工具,正如眼睛是情感方面灵魂的表现。按照雕刻的理想,嘴唇还不应紧闭,在艺术鼎盛时期的雕刻作品里,口是微张的,但不露牙齿,因为牙齿与精神的表现无关。口之所以要微张而不紧闭,因为感官在活动时,特别在凝视某一对象时,口总是闭着的,而在不看事物想心事时,口总是微张,口角总是稍微下垂的。

第三是颚。颚在理想的形状里可以补充或完成口部的表情,如果不象动物那样完全没有颚或是不象在埃及雕像里那样瘦削而后缩的额。理想的颚要比通常实际的颚下垂得较长,它的弦形要显得圆而丰满,特别是在下颚较短时,要把它雕得比较大些。颚的丰满可以产生满足和安静的印象。易激动的老太婆们往往摆动乾皱

的颚和瘦削的筋肉，歌德曾把这种颚骨比作两股要夹起东西的钳子。如果颚长得丰满，就见不出这种骚动。人们现在把酒窝（笑靥）看成美，不过它只是一种柔媚，在本质上算不得美。古代头像的一个准确的标志不是酒窝而是一张丰满的大颚。麦底契爱神雕像的颚很小，人们公认这是由于遭到损坏。

2c）在结束时我们还要谈一谈头发。一般说来，发在形状上靠近植物而不靠近动物，它并不表示有机体的坚强，而更多的是软弱的标志。野蛮人让头发平铺地垂着，或是剪得很短，不卷也不束。古希腊人在理想的雕刻作品里对于头发的雕凿却煞费苦心，近代人在这方面不那么下工夫，在技巧上也不那么擅长。当然，古希腊人碰到石头太硬时，也不雕出起波浪纹的下垂的发鬈，只雕成剪得很短梳得很齐整的形状（文克尔曼的《艺术史》，卷一，第三十七章，218页）。但是在风格好的时代里，用的材料如果是大理石，男子的头发总是雕成厚密的发鬈，女子的头发总是雕成向上耸，在头顶上束成髻，据文克尔曼说，发蜿蜒起伏，有些地方故意洼下，使发鬈的复杂样式在光和阴影的配合下可以显现出来，如果沟槽较浅，就产生不出这样的效果。此外，不同的神还有不同的头发样式和安排。这种情形颇类似基督教的绘画使人可以从头顶和头发的样式认出基督，现在有许多人根据这种蓝本来摹仿基督的仪表。

3）以上所描述的那些个别部分合在一起在形式上就组成头的整体。美的头形是由一条最近似卵圆形的线所界定的，一切棱角都因此融化在一种和谐的，各部分有逐渐过渡的联系的形状里，却见不出呆板的整齐一律和抽象的对称，也不象身体其余部分那样有许多样式，许多转折，向许多方向走的线条。构成这种回转到

原来起点的卵圆线形主要靠两个线条，一条是面孔正面由下颚部到耳部的那条优美的自由动荡的曲线，一条是上文已提到的由额头垂直画到眼眶的那条线。此外还可以加上侧面像上由额到鼻端再到下颚部的那条弧线，以及由后脑壳到头顶的那个优美的圆顶形。

理想的头部形状大致如此，细节不再详谈。

b) 身体的姿势和运动

关于身体的其它部分，如颈、胸、背、腹、臂、手、腿和足，它们是属于另一类的。它们在形式上固然也可以美，但只是感性的生命方面的美，不象面孔那样单凭形状就可以表现精神。古希腊人对于这些部分的形状和对它们的塑造，也显出最高度的美感，但是在真正的雕刻里，这些形状不应只显出生命方面的美；作为**人的**形象的部分，它们同时也应尽肉体所能做到的表达出精神的面貌。否则内心生活就只能集中在面孔上表现，而按雕刻的原则，精神却应显得渗透到全身形状里，而不应成为本身孤立的东西，和肉体相对立。

如果要问通过什么手段，胸、腹、背和手足这些部分才能有助于精神的表现，因而除掉生命方面的美以外，还可以嗅到精神生活的气息，那么，我们就可以指出以下几种手段。

第一是姿势，如果姿势是从精神的内在方面出发而且由它决定，身体各部分配合在一起就现出一定的姿势；

其次是运动或静止在形式上达到完美和自由；

第三，这种运动和静止在它们的具体的仪表和表现里更能显

出理想所由体现的那种特殊情境，理想永远不能是抽象的或悬空的理想。

关于这几点，我还要提出一些一般的看法。

1）关于姿势，头一点是上文已经约略提到的是人的直立姿势。动物的身体在移动时是与地平面平行的，它们的嘴和眼都沿着脊椎骨的方向伸延出去的，它们不能凭自己来消除地心吸力牵引身躯匍匐的情况。人的情况却与此相反，他的向前直视的眼睛在自然方位中的视线与地心引力和身躯的那条直线成直角。人固然也可以象动物一样同时用手足在地上爬行，实际上婴儿就是如此；但是等到意识开了窍，人就挣脱了地面对动物的束缚，自由地站了起来。站立要凭一种意志，如果不起站立的意志，身体就会倒到地上。所以直立的姿势就已经是一种精神的表现，因为把自己从地面上提起来，这要涉及意志因而也就涉及精神的内在方面。就是因为这个道理，一个自由独立的人在意见，观点，原则和目的等方面都不依赖旁人，我们说他是“站在自己的脚跟上”的。

但是直立的姿势也不是单凭它本身就美，而是要凭形式的自由才美。如果一个人只是呆呆地直立着，两只手紧贴在身旁，两条腿也并在一起，那就会产生不愉快的僵硬印象，尽管没有什么勉强的痕迹。这种僵硬一方面是由于各部分彼此处在同样姿态所现出的那种抽象的仿佛象建筑式的整齐一律，另一方面是由于这种姿势显不出任何来自内心的精神决定作用，因为手足胸腹等部分都挂在那里，好象从一出世就是这样长着，不曾经过精神的意志和情感的支配，来把它们的情况改变一下。这番话也适用于坐相。与此相反，爬在地上的姿势仿佛丧失了自由，因为它令人想到隶属，

依赖和奴隶的地位。自由的姿势却不然，它一方面避免抽象的整齐一律和棱角突出，要使身体各部分的姿势现出接近有机体(有生命的东西）的线条，另一方面也要使精神的决定作用从姿势中现出，使人从姿势就可以认出内心生活的情况和情绪。只有这样，姿势才是精神的表情。

但是利用姿势来表情，雕刻也要极端小心，在这方面要克服很多困难。一方面身体各部分的互相关系固然要由精神的内在因素来决定，另一方面这种决定也不能采用勉强的姿势，既违反身体结构及其规律，又违反艺术家用来表达他的构思的那种重而硬的材料。第三，姿势要显得完全不勉强，要使人得到一种印象，是身体凭它本身采取了这种姿势，否则精神和肉体就显得区别开来，彼此可以分割开来，二者的关系只是精神在发号施令而肉体则在被动地服从，而实际上在雕刻里精神和肉体理应形成一个紧密协调的整体。从这方面看，不勉强是一个首要的要求。精神作为内在方面必须渗透到全体各部分，而全体各部分也必须把精神及其决定作用当作它自己灵魂的内容来接受进来。最后，关于理想雕刻中姿势所能有的表情**方式**，根据我们在前文已经作过的说明，可以推出这样的结论：这种表情不应只是可改变的或暂时性的。雕刻塑造人物不应使他们仿佛凭胡安的魔号角①调动，在运动和行动之中被化成僵石，结成冰冻了。与此相反，姿势表情尽管可以暗示某一显出特征的动作，却只应表现出那个动作的开始或准备，或则说，一种意图，否则就是表现出动作停顿回到静止的状态。一种蕴藏着一整个世界的一切可能性在内的精神处在静止和独立自足的

① 胡安(Hüon)，十三世纪法国民族史诗中的人物。

状态,对于雕刻的形象是最理想的。

2) **其次**,关于姿势的道理也适用于**运动**。真正的运动在纯粹的雕刻里很少有地位,除非雕刻已离开自己的领域而采取另一艺术的表现方式。雕刻的主要任务就在于表现神的福慧的圆满自足无斗争的静穆状态中的形象。这就要排除复杂的运动。表现出来的最好是一种沉浸于自己内心生活的站相或卧像。这种站或卧的活动并不发展成为具体的动作,因而不须把全副力量集中到某一动机上,使这一动机成为主要因素,这种活动只处在一种静穆的无分别的持续状态。人们可以设想,神的形象是永远保持这同一姿势而不改变的。离开本身而卷入某一具体的充满冲突的动作漩涡中,卷入不能持久的一瞬间的紧张状态中,这种情况是违反雕刻的静穆理想的,它只出现在雕像群和浮雕里,这时雕刻已开始投合绘画的原则,把某一动作的某一特殊细节表现出来。强烈情感及其暂来即去的迸发所产生的效果固然暂时使人感动,但也是立即消逝的,人们看后就不愿再看。因为所表现出来的引人注目的东西只是一瞬间的东西,人们也就在那一瞬间把它看清楚,而人们可以长久玩味不舍的那种内在的丰满和自由,那种永恒无限的东西,却被排挤到后面去了。

3) 但是这也并非说,雕刻在坚持严格原则和达到高峰的时候,就一定要完全排除运动的姿势;如果是这样,雕刻表现神性的东西,就会只能表现出它的未得定性,浑整无别的状态。雕刻既然要把实体性的东西理解为**个性**,表现为肉体的形象,它在内容和形式上所反映出的内在的和外在的情况也就必须是**具有个性**的。这种某一具体情境中的个性正是雕刻要通过身体的姿势和运动来表

现的。不过因为在雕刻里首要的因素还是具有实体性的东西，而个性还没有挣脱这实体性的东西而成为一个特殊独立的东西，所以情境的个别特殊性还不应大到足以损害或破坏实体性东西的纯真性，把实体性东西化成片面性的东西，卷入冲突斗争里去，或是让它受制于个别特殊事物的压倒的优势；情境单就它本身来看，应该更多地只有一种不很重要的定性，或是只在个性浮面上起一种爽朗的无害的生动活泼的作用，而个性的实体性却并不因此在深刻、独立自足和静穆等方面受到损害。关于这一点，我在讨论理想达到具体表现时所应处的情境以及雕刻的理想时[①]已经接触到，所以这里不再详谈。

c）服装

我们还要讨论的一个重要点就是雕刻里的**服装**问题。乍看起来，仿佛最符合雕刻理想的是裸体的形象以及它在姿势和运动中所现出的由精神渗透的感性的肉体美，而服装只是一种不利条件。就是按照这种想法，特别在今天人们还在抱怨近代雕刻往往被迫要在人物形象上安上服装，而实际上服装并不能显出人的有机体形式的美。与此相关的还有另一种抱怨，说我们近代的艺术家们没有机会研究裸体，而古代希腊人却经常有裸体摆在眼前。关于这一点，我们在这里只能一般地说，单从感性美方面看，裸体当然有它的优点，但是单纯的感性美并不是雕刻的最终目的，所以古希腊人尽管让大多数男子的雕像裸体，却让更大多数的女子的雕像穿上服装，这并不算辟出一条错误的路径。

① 见卷一，251—275页论“情境”节。

1) 除掉艺术的目的以外，服装的存在理由一方面在于防风御雨的需要，大自然给予动物以皮革羽毛而没有以之给予人，另一方面是羞耻感迫使人用服装把身体遮盖起来。很概括地说，这种羞耻感是对于不合式的事物的厌恶的萌芽。人有成为精神的较高使命，具有意识，就应该把只是动物性的东西看作一种不合式的东西，特别是要把腹胸背腿这些肉体部分看作不合式的东西，力求使它们屈从较高的内在生活，因为它们只服务于纯然动物性的功能，或是只涉及外在事物，没有直接的精神的使命，也没有精神的表现。所以凡是开始能反思的民族都有强弱不同的羞耻感和穿衣的需要。早在《创世记》的故事里就已意味深长地谈到这种转变。亚当和夏娃在从知识树上摘食禁果之前，都赤裸裸地在乐园里到处游逛，但是一旦他们有了精神的意识，意识到自己的裸体，就感到羞耻。这种羞耻感在其他亚洲民族中也统治着。希罗多德(《历史》卷一，第十章)叙述基格斯[1]登基的情况时曾谈到里底亚人和几乎所有的野蛮民族都以被人看到自己裸体为耻，他还引了康道尔王后的故事来证明这一点。康道尔王让他所宠幸的警卫基格斯偷看王后的裸体，以证实她是最美的女子。她事先受瞒，等到她发见基格斯躲在自己的寝室门后看她时，深以为耻。在盛怒之下，她第二天召见了基格斯，告诉他说，既然国王做出了这样的事，让基格斯看到他所不应该看见的，他现在就只有两条路可走，把国王杀掉，作为惩罚，事后就继承王位，并且和她结婚，否则他就该立刻就死。基格斯选了第一条路，杀了国王，夺取了王位，娶了王后。埃及人却往往把雕像雕成裸体的，男像只系上一条短围裙，而伊什斯女

① 基格斯(Gyges)，公元前七世纪小亚细亚里底亚国的国王。

神的像上的服装则只是两腿之间一条几乎看不出来的薄薄的细花边。这并不是由于埃及人缺乏羞耻感，也不是由于他们怀有对有机体形式的美感。因为从他们的象征观点看，可以说，他们所关心的不是要形象成为精神的恰当的表现，而是形象所要带到意识里来的意义，亦即形象背后的本质和观念，所以他们让人像保持它的自然形式，而不考虑到这形式在多大程度上能符合精神，本来他们在其它方面也极忠实地临摹自然形式。

2）最后，希腊雕像有裸体的，也有穿衣的。希腊人在实际生活里总是穿着衣服，但是在运动会里竞赛时，却把裸体看作最体面的事。特别是斯巴达人开了不穿衣上场搏斗的风气。这也并不是由于他们富于美感，而是由于他们对于羞耻感的优美品质和精神意义漠不关心。希腊民族性格的特点在于他们对直接呈现的而又受到精神渗透的人身的个性具有高度发达的敏感，对于自由的美的形式也是如此，这就使得他们必然要把直接呈现的人，即人所特有的受到精神渗透的躯体，作为一种独立的对象来雕塑，并且把人的形象看作高于一切其它形象的最自由的最美的形象来欣赏。所以希腊人抛开不让人看到人的自然身体的那种羞耻感，并不是由于他们对精神事物漠不关心，而是由于他们要求美，就对涉及欲念的纯然感性事物漠不关心。所以他们有意地把许多雕像都雕成裸体。

但是这种不穿任何服装的办法也不能到处都行得通。我在上文已指出头部与身体其余各部分的差别，事实上无法否认形体上的精神表现局限于面孔以及全身的姿势和运动，局限于由手足和两腿的站相所流露出来的举止动静。因为这些器官是向外活动

的，所以最能通过它们的姿势和运动表现出精神状态。至于身体的其余部分却始终只能显出纯然感性的美，在它们上面可以见出的差别只是体力大小，筋肉发达的程度或是柔嫩的程度以及性别和年龄等方面的差别。所以就美的观点来说，这些部分的裸露对于形象的精神表现也不起什么重要的作用。如果所要表现的主要是人的精神方面，把这些部分遮盖起来就是符合端庄观念的。理想的艺术对身体上每一个别部分一般都要完成的任务是把动物生活需要方面的细节安排如细血脉，皱纹，皮肤上的毛之类抛弃掉，而单把形状的生动的轮廓所含的精神意义突出地表现出来，这正是服装所做的事。服装把各器官的多余部分遮盖起来，这些部分对于维持身体健康和消化之类功能固然是必要的，对于表现精神却是多余的。所以不能毫无区别地说，雕刻形象的裸体毫无例外地都显出较高的美感和较大的道德的自由和纯洁。在这方面希腊人也听从一种较正确，较明智的敏感的指导。

儿童们，例如爱神[①]，在肉体形状上还完全是天真自然的，而他们的精神的美也正在这种天真自然，毫无顾虑。此外，青年人，青年神，英雄神和英雄，例如波苏斯，赫库勒斯，提苏斯和杰生之类，主要地凭英勇，在要求膂力强健和坚忍的工作中运用和锻炼身体；民族运动竞赛中的格斗士们最引起兴趣的地方不是他们的行动的内容，精神和性格中的个性，而只是身体方面的活动，气力，敏捷，美，筋肉和身体各部分的灵活运动；山神，林神和在舞蹈的热狂

① 女爱神爱弗若底特的儿子，即库匹德(Cupid)，希腊雕刻一般把他表现为顽皮的裸体的男孩。

中的酒神崇拜者们也是如此，再有女爱神爱弗若底特在单着重她的肉体方面的女性美时也要归在这一类，所以古希腊人把这一类形象都雕成裸体的。但是如果他们要突出一种显出思索力的较高的意蕴，一种内心生活的严肃时，一般就不应让自然的东西占上风，他们总是雕出服装。例如文克尔曼早就指出，女像只有十分之一不穿服装。在女神之中，穿衣服的特别是雅典娜，天后，女灶神，女月神，女谷神和女诗神们；在男神之中，穿衣服的主要是天神，长着胡须的印度酒神等。

3）最后，关于服装的原则，过去人谈了很多，而且很琐碎，现在只约略提出以下几点看法。

大体说来，我们无须抱怨近代人的道德感不让雕像完全裸体。因为如果服装不仅不遮盖住姿势，而且还可以把姿势充分显示出来，我们就毫无损失，而且服装还可以把姿势正确地突出地表现出来，就应看作一个优点，因为它把纯然感性的没有意义的东西遮盖起，只显示出由姿势和运动表现出来的情境中有关的东西。

3a）如果接受这个原则，那就似乎可以说，服装如果能把身体各部分以及姿势遮盖得尽量地少，那就是最好的艺术处理，**近代**紧贴身躯的服装正是如此。我们的衣袖和裤筒紧贴着胳膊和大腿，使这些部分的轮廓形状可以看得很清楚，而且丝毫不妨碍它们的举止动静。反之，东方人的宽袍大袖和大裤筒对于我们西方人好活动而事务又多的生活似极不相宜，而只适合象土耳其人那样终日盘腿静坐，行动起来也是古板正经，慢条斯理的人们。但是同时我们也知道，而且对近代雕刻和绘画只消好好地看一眼也可以证明，我们现在穿的衣服是最没有艺术性的。我们在近代服装上所

看得出的(我在另一个地方早已提到过)不是身体处在柔和的流转自如的发达状态中的那种生动，自由而优美的轮廓，而是一种带着僵硬褶纹的绷得很紧的布袋。因为尽管极通套的形式还在，而有机体的优美的源泉滚滚的浪纹却消失了。我们所看到的只是一种由外在实用目的来决定的、裁剪拼凑成的东西，这里很松垮，那里又绷得很紧，到处都是些不自由的形式，还加上到处都是缝口，钮扣和钮扣孔的衣面和衣褶。事实上这种服装只是一种遮盖物，完全没有自己的独特形式，另一方面它在大体上虽然按照身体各部分的有机构造来剪裁的，却把身体的感性美，生动的圆形和波浪似的曲线都遮盖住，而只使人看到一种用机械方式加过工的衣料。这就是近代服装毫无艺术性的地方。

3b) 具有艺术性的服装有一个原则：那就是它也要象一种建筑作品那样来处理。建筑作品只是一种环绕遮蔽，人在其中却仍能自由走动；离开它所环绕遮蔽的对象来说，它自己还要有而且要显出它自己的独特的表现方式。此外，建筑方面的支撑与被支撑的关系还要按照力学规律独立地表现出来。这个原则正是古代理想的雕刻运用到服装方面的。特别是大衣就象一座人在其中能自由走动的房子。大衣固然是穿在身上的，但是只系在身体上的一处即肩膀上①；大衣其余部分却按照它本身的重量形成一种特殊的形式，独立自由地悬挂着，垂着，形成一些褶纹，这种自由的形状构造只通过姿势而取得一些特殊的变化。古代服装的其余项目也

---

① 古希腊服装极简单，用六七尺宽八九尺长的长方形衣料，围在身上，在两肩用带子或钮扣系起，腰间用腰带束起，所以一般用不着裁缝。

在不同程度上现出与此类似的褶纹的自由，它的艺术性也就在此；因为只有这样，我们才看不出勉强造作，单凭外在压力和必需而决定形式的痕迹，这种服装仿佛是凭它本身而形成它的形式的，同时又通过身体的姿势，以精神为它的出发点。因此，古代的服装只是由于有防止脱落的必要，才由身体把它支持住，通过身体的姿势而获得一定的形状，此外它自由地悬挂着，就连在随身体的运动而摆动的时候，也还是遵守这个自由原则。这是完全必要的，因为身体是一回事，服装另是一回事，它有独立的权利，应该显出它的自由。近代服装却正与此相反，它逃不出两种情况：或是完全由身体撑持住，听身体的指使，因而过分突出地表现出身体的姿势而又歪曲身体各部分的形式；或是在褶纹等方面获得一种独立的形状，而这种形状却毕竟只是由裁缝追随偶然的时髦风尚来决定的。衣料一方面被身体和它的运动，另一方面又被自己的缝口，弄得东拉西扯。根据这些理由，古代服装对于雕刻作品是理想的标准，而近代服装则差得很远。关于古代服装样式和细节，人们凭渊博的考古知识谈得太多了，而且还在谈个不休，因为人们通常尽管没有权利来闲聊服装样式，衣料，衣边，剪裁之类细节，从考古学的观点来看，却找到借口把这类琐屑的事当作大事来谈，而且比妇女们在她们的这个专门领域里还谈得更详细。

3c）但是如果问题涉及近代雕刻是否在一切情况下都毫无例外地只用古代服装而不用其它任何服装，我们就应采取一个完全不同的观点。这个问题对于真实人物的造像是特别重要的，因为这个问题的主要兴趣涉及现代艺术的一个原则，我们想在这里谈得比较详细些。

如果在现代要替一个当代人物造像，就有必要根据这个人物的现实生活来确定他的服装和外在环境，因为他既然以一个现实的人的身份来提供艺术作品的题材，他的外表方面，其中主要包括服装，就绝对必要按照现实生活中真实的样子去塑造。这个要求特别要服从，如果雕刻所要按照个性来表现的人物在某一特殊领域里是个伟大的有声势的人物。这种人物无论是在绘画里还是在雕刻里都是让人直接看到身体的。这也就说，他要受到外界条件的约制，如果造像要越出这种约制，那就会不仅使他违反自己的真实性格，而且还现出更大的矛盾，因为现实界的人的功绩和优异处正在于他在一定职业领域里实际生活中的活动。如果要表现这种个人的活动，就不应把他摆在和他不相称乃至有害的环境里。例如一位名将，就他的职业环境来说，是直接生活在枪炮火药中间的，如果我们要把他的活动表现出来，我们就会想到他下命令，摆阵势，向敌人进攻之类。此外，这位名将不是一位万能的将军，而是在某一兵种方面例如步兵或骑兵之类特别擅长。每一兵种各有与自己地位相称的特殊制服。还不仅此，一位名将只是一位名将，他不是一位立法者或诗人，也许从来不是一个宗教家，也没有掌握过行政权，总而言之，他不是一个整体(或全面发展的人材)，而只有整体才是理想的，神性的。因为理想雕刻形象中的神性正在于它们所表现的人物个性超然于特殊的关系和活动目的之上，见不出这种职业的划分，纵使把这种特殊关系表现出来，也要表现得使人相信这种人物有能力做一切领域里的事。

因此，如果认为当代的或最近过去的英雄人物在英雄品质上只局限于某一方面，在塑造他们的形象时也应要求用理想的服装，

这就是很肤浅的想法。这种要求固然显出一种对艺术美的热情，却不是出于理智的；并且由于爱好古代艺术风格，就忽视了古代人的伟大处正在于他们对自己所做的一切都有高深的理解：他们固然表现本身是理想的东西，但是对本身并非理想的东西，他们并不把理想的形式强加上去。如果人物性格的内容并不是理想的，那就无须让他穿上理想的服装。如果一位勇猛果断的将军在面貌上本来就不象一个战神，而是让他穿上希腊战神的服装，这就成了伪装，其可笑正不亚于把一个胡须满腮的男人塞进一套小姑娘穿的衣裙里。

此外，近代服装用在雕刻里确实产生了许多困难，因为它受时髦样式的摆布，变得快。时髦样式的存在理由就在于它对有时间性的东西有权利把它不断地革旧翻新。一件按照现成样式剪裁的上衣很快就变成不时髦了，要讨人欢喜，就得使它赶上时髦。一旦过时了，人们对它就不习惯，几年前还讨人喜欢的东西一霎时就变成滑稽可笑了。因此，适合于雕刻用的服装样式应该既具有一个时代的特色，又要是一种比较持久的典型。一般说来，最好是找出一种中间道路，象现代艺术家们所常采取的那样。不过人物造像的体积如果不太小，或是不打算作为家常随便的表现方式来看待的，用近代服装总是不合式的。如果太小或是要表现得家常随便，最好是用半身像，只用头颈和胸部，这样要维持理想就比较容易些，因为在半身像里头部和面相成为主要的东西，其余部分都成为一种不重要的附属品。但是如果雕像的体积很大，特别是在很安静地站着的时候，我们一眼就会看到雕像身上穿的什么，如果穿的是近代服装，就连在画像里也很难把一个大丈夫的形象不显得平

凡无味。例如惕希霸因[①]所画的赫尔德和魏兰的全身坐像（后来由很高明的艺术家刻成铜板画），就使人感到很呆板，沉闷，肤浅，看到他们的短裤和鞋袜以及他们坐在椅子上双手叉在肚皮上那副安逸自满的样子。

但是要造像的人物活动的时代如果离我们很远，或是他们本身如果具有理想的伟大，情况就和上文所说的不同。因为古代人仿佛已变成没有时间性的，已归到一种渺茫的一般观念里去了，他们已摆脱了他们的那种特殊的现实，所以在服装方面可以用理想的表现方式。如果要造像的人物凭他们的独立自足性和内心生活的丰满，脱离了某一职业和某一时代影响的局限性，本身已成为一种自由的整体，一个无数关系和事业的中心，因此，他们在服装方面也要显得摆脱了当时日常生活中的那种家常随便的情况。古希腊人替阿喀琉斯和亚历山大造像就已把个性特征雕得非常美好，使人们看到这种形象就相信所雕的是年轻的神而不是人。对于胸襟宏大的青年亚历山大　这种处理是完全正当的。拿破仑所站的地位也很崇高，他的精神也涵盖一切，就没有理由在他的造像中不用理想的服装。理想的服装对于弗里德里希大帝也不算不合式，如果造像的目的在纪念他的全部伟大性格。雕像的体积在这里当然也要考虑到。如果体积小，就宜于显得家常随便些，例如雕拿破仑就不妨让他戴上他的三角小帽，穿上他的著名的制服，把两只手叉在胸前，如果要雕出弗里德里希大帝的日常生活中的样子，我们就不妨让他戴着便帽，提着手杖，象在烟盒上所看到的他的画像

① 惕希霸因（F.Tischbein，1750—1812），德国画家。赫尔德是德国启蒙运动的先驱，魏兰是德国诗人。

那样。

3. 理想的雕刻形象的个性

我们在上文既已讨论到雕像的一般性格，也已讨论了雕刻在各种形式上所表现的特殊差别。现在剩下要提出的第三点就是：雕刻的理想既然在内容上应表现出本身具有实体性的个性，在形象上应采取人体的形式，它就必须显出现象中可以区别开来的各种不同的特殊因素，因此就要塑造出一系列的特殊的个别人物，就象我们从古典型艺术里已看到的一系列的希腊神那样。人们固然可以设想最高的美和完善应该只有一种，而这一种又应该完满地集中表现在唯一的一座雕像上。但是这种唯一理想的设想简直是荒谬的。因为美的理想正在于它不是一种纯然一般性的规范，而是具有本质上的个性，亦即具有特殊的性格。只有这样，雕刻作品才能有生气，把唯一的抽象的美展现为一整个系列的本身明确具体的形象。不过大体说来，这个系列在内容意蕴上项目并不很多，因为有许多范畴，例如我们近代要表现人和神的特性时所惯用的基督教观点中那些范畴都是真正的雕刻理想所不包括的。例如中世纪和近代世界所综合成为一套职责信条（每个时期又加以变化）的那些道德伦理思想对于雕刻中的理想的神们是不存在的，没有意义的。所以在这里我们不应指望看到关于自我牺牲，克制自私自利，对肉感的搏斗，贞洁的胜利之类观念的表现，也不应指望看到热烈的爱情，始终不渝的忠贞，男人和女人的荣誉感以及宗教的谦卑，顺从和神福之类观念的表现。因为所有这些道德品质，特

性和情况有时要靠精神和肉体的割裂，有时脱离了肉体而回到单纯的内心生活，或是表示出个别的主体性已和它的绝对实体分裂开来而又努力重新和它达到和解。此外，雕刻中真正的神的体系固然形成一个整体，却也不是从概念上可以把各成员严格区别开来的整体，象我们在讨论古典型艺术时所已谈到的。不过每一个神的形象是一个完满自足的得到定性的个体，与其他神的形象毕竟有分别，尽管他们彼此之间的区分不是按照抽象的烙印鲜明的性格特征，而是在他们的理想性和神性方面仍保持很多的共同点。

较重要的分别①可以按照下列观点来看。

第一要研究的是纯然外在的标志，附加的符号，服装，兵器之类。对于这类符号的细节文克尔曼有很详尽的描述。

其次，主要的分别却不仅在外在的标志和特征而在整个形象的见出个性的构造和仪表。这方面最主要的是年龄和男女性的差别以及提供内容和形式给雕刻作品的那些领域的差别，因为雕刻所表现的可以从大神和英雄到山神，林神乃至真实人物的造像，最后到了塑造动物形像，雕刻就达到没落了。

第三我们还要看一下雕刻怎样运用这些一般性的差别去塑造成为具有个性的个别形象。这方面特别有极其广阔的细节资料，我们在这里只能略举一些例证来作一些经验性的说明。

a）符号，兵器，装饰等

第一，关于符号和其它外在的附属品例如装饰，兵器，工具，器皿以及一般标志周围情况的东西，它们在第一流的雕刻作品里都

① 每一神的形象不同于其他神的形象的特点。

处理得很简单,有分寸有节制的,它们的作用只限于暗示和帮助理解。因为能揭示精神意义和对精神意义的看法的是形象本身及其表现,而不是由外在的附属品。但是为着辨识出所雕的神,这类标志却也是必要的。不同的个别的神都从普遍的神性中获得他们的形象所表现出的具有实体性的东西;由于有这种共同的基础,他们在表现和形象上显出彼此有密切的亲属关系或类似,这就取消了每个神的特殊性,使他可以出现在不是他原来所特有的其它情境和表现方式里。因此,他们身上一般并不易看出有严格的性格特征,要辨认出他们,只有靠这类外在的附属的标志。在这类标志之中我提出下列几种。

1)在讨论古典型艺术和它的神的体系时,我已经谈到真正的符号。在雕刻里这类符号还比其它艺术里更多地失去了独立的象征性格,它们的作用只在把一种有持久性的外在标志附加到某一神的形象上,这个标志和这个神的某一方面性格是有些联系的。这类标志往往是从动物界借来的,例如天神宙斯身边往往雕着鹰,天后纠纳身边往往雕着孔雀,酒神有时被雕成坐在由虎豹拖着的车上,据文克尔曼说(《艺术史》,卷二,503页)这是因为豹经常觉得渴,性爱酒;女爱神维弩斯不是伴着兔子,就是伴着鸽子。其它的符号有器皿或工具,这是联系到每个神按照他的个别职能所要用来活动和动作的。例如酒神手持缠绕葡萄叶和花圈的神杖,或是头戴桂冠,用来标志他远征印度的胜利①,或是手持火炬替谷神色列斯照明。

这类的联系(我在这里只举一些最著名的例子)特别向考古学

① 亚历山大东征印度后,酒神的崇拜流行渐广,在性质上也渐趋淫荡。

家们提供了展示敏感和博学的机会，使他们穿凿附会，小题大做，把本来没有深文奥义的东西看作具有深文奥义。例如他们硬说梵蒂冈宫和麦底契别墅所藏的两座著名卧像代表克利俄帕屈娜，唯一的理由就是她戴着蝮蛇形的手镯。考古学家们一看到毒蛇就想到克利俄帕屈娜的死，正如一个虔诚的神父会想到乐园里引诱夏娃的那第一条毒蛇①。但是事实是希腊妇女一般有戴蛇形手镯的风气，以至手镯就叫做“蛇”。所以文克尔曼早就凭他的准确的识力否定了那两座雕像代表克利俄帕屈娜，而维斯康提②最后认出了它们代表阿里阿德涅在离开提苏斯感到痛苦之后终于昏沉入睡的情况③。不过尽管许多人在这类问题上走入迷途，尽管浪费精力于这类琐屑细节的敏感是微不足道的，这种研究和批判却毕竟是必不可少的，因为只有通过这种途径才可以断定一个形象究竟代表什么神。不过这方面也有困难，因为符号正和形象一样，都不是永远专属于某一个神的，而是通用于几个神的。例如杯是天帝朱匹特的符号，也是日神阿波罗，交通神麦库里，医神埃斯库拉普，乃至女谷神色列斯和健康女神哈伊儿亚等神的符号。有几个女神都手持谷穗，天后，女爱神和希望女神都手持百合花，就连电光也不是天帝的专利品，雅典娜也有份。也不是雅典娜一个神才手持神盾，天帝，天后和阿波罗也都有神盾。个别的神们都起源于一个共同的，尚未得到定性的普遍意义，因而就保持了这个普遍的因而是

① 埃及皇后克利俄帕屈娜用毒蛇咬自己的胸部自杀，在《创世纪》里毒蛇代表恶魔，引诱夏娃偷食禁果。

② 维斯康提(Visconti,1751—1818)，意大利艺术史家。

③ 提苏斯(Theseus)，雅典王子，被派遣到克里特岛国执行使命，与当地公主阿里阿德涅(Ariadne)一见钟情，带她回雅典，但在中途遗弃了她。

共同的神性原来所用的老符号。

2) 其它一些附属品如兵器，器皿，马之类更多地出现在不是表现神们的简单的静态而是表现他们的行动的作品里，例如雕像群或一系列的形象里，象在浮雕里就应有成群的行动的形象，因此，可以较广泛地利用多种多样的外在的标志和暗示。在各种艺术作品里特别在雕像里常出现的供神的礼品上，在奥林匹克运动会上奖给胜利者的雕像上，特别是在钱币和宝石的雕像上，希腊人的丰富的创造才能获得广大的用武之地，发明了许多象征的暗示方式，例如暗示某一城市的所在地的符号之类。

3) 还有些意义较深刻的标志和某一既定形象本身打成一片，形成它的一个不可分割的组成部分，这类标志就已由单纯的外在因素转化到神的个性的表现。属于这类的有服装，兵器，头发装饰之类特殊样式。在这方面我只想从文克尔曼所举的例子之中挑选几个来作进一步的说明，文克尔曼对这类标志的差异的见解是很锐敏的。在个别的神们之中，特别是天帝宙斯可以凭头发的样式辨认出来，据文克尔曼说(第四册，第五卷，第一章，29节)，一个头像是否属于天帝，单凭额上面的发式胡子就可以断定，尽管其它部分都不存在了。“天帝的发在额头上部耸起，然后分成若干不同的发鬈，蜷曲成紧密的弧形，向后脑梢垂下。”这种表现头发样式的方法很彻底，就连天帝的儿孙也还保持这种样式。例如在头发样式上天帝的头和医神埃斯库拉普[1]的头就很难分辨，不过医神的胡须不同，特别上唇上的更明显地形成弧形，而天帝的胡须则“在口的两角上转一个弯，然后和腮帮上的胡子联起”。文克尔曼还认

---

[1] 阿波罗的儿子，天帝的孙子。

出先藏在麦底契别墅，后藏在佛罗棱斯的一座美丽的头像是属于海神内普透恩的而不是天帝的，根据胡须比较蜷曲，在上唇部分比较浓，而发鬈的曲度也较大。雅典娜和女猎神第阿娜正相反，头发留得很长，垂到后脑梢用带子束起，然后又分成许多发鬈垂下；而第阿娜的头发则全梳到头顶上束成髻。女谷神色列斯的后脑梢是用头巾盖起来的，除掉插着谷穗以外，还象天后一样戴着一顶冠，据文克尔曼说，“冠前露出向上耸起的美丽而蓬松的头发，这也许表示她对她女儿普洛索庇娜[1]被劫掠，感到伤心。”与此类似的个性还可以通过其它外在细节表现出来，例如雅典娜可以从她的头盔样式和服装样式之类特征辨认出来。

b）年龄，男女性和形象体系的差别

但是真正有生气的个性在雕刻里既然要通过自由的美的身体形状表现出来，它就不应仅由符号，发形，兵器以及其它工具如棍棒，三叉戟，斗等等附属品来表明，而是要使个性渗透到形象本身和它的表情里去。在这种个性化方面，所塑造的神们的形象愈具有基本一致的共同实体性的基础，希腊艺术家们也就愈显出他们的微妙的创造的才能；见出特征的个性必须从这个共同实体性的基础上脱胎出来，而不是和它分裂开，这样就使这个共同实体性的基础凭这个见出特征的个性而显得活灵活现，如在眼前。最好的古代雕刻作品特别引人惊赞处就在艺术家们在使形象和表情中每一件最微细的特点都和整体和谐一致时所费的那种精细的意匠经营，只有通过这种意匠经营才能产生出整体的和谐。

① 见第二卷第二章3。

如果进一步追问有哪些一般的基本差别可以作为最重要的基础,便于使身体形状及其表情现出明确的个别特色,我们可以举出下列几种。

1) 第一个是幼年少年和中老年在形态上的差别。我前已说过,根据理想,形象的每一部分和每一特征都应表现出来,应该避免伸延得很长的直线,抽象的呆板的平面以及按照几何定律的圆形,应使用各种各样的生动的线条和形式,彼此之间的过渡只显出极其微妙的毫厘之差。在童年和青年的形象上各种形式的区别不很分明,一种形式很柔和的流转为另一形式,象文克尔曼所说的,人们可以把这种皮面比作没有风的海,尽管还在运动,却显得是静谧的。在老年的形象上形状之间的差别却比较突出地显露出来,较明确地表现出性格特征。所以完善的成年男子形象容易使人乍看到就感到喜爱,因为一切都较富于表情,我们也就比较容易欣赏艺术家的知识,智慧和熟练技巧。至于画青年的形象仿佛显得比较不费力,因为它柔和,差别较少。不过实际情况却恰恰相反。因为“在发育和成熟之间的各部分的构造都还不很确定”(文克尔曼,卷七,第80页),关节,骨骼,脉络和筋肉正因为比较柔和,就应把它们显示出来。古代艺术就在这里显出它的胜利:就连在最柔和的形象上各部分和它们的组织情况是用几乎看不出的极其轻微的凸凹起伏表现成为可以辨认的,在这方面观察者要有极精细的注意力才能体会到艺术家的才智。例如象青年阿波罗这样一种男像如果不是由艺术家凭周密的(尽管半隐藏起来的)深思熟虑把它表现于基本上是实际人体的形状,各部分也许会显得很完满圆润,但是也就会没有我们所看到的那种变化多端的表现力,也就不会使

人那样喜爱它。青年形体和老年形体的差别可以举拉奥孔雕像群的父与子作为最突出的例子①。

一般说来，希腊人在塑造理想的神像时宁愿用较年轻的形象，就连塑造天帝宙斯和海神内普透恩，也很少用白发老人的像。

2）**第二个**分别在**男女性**，这是更重要的分别。上文关于青年和老年所约略说过的话大体上也适用于男女性的分别。女子的形状比较柔和，脉络和筋肉虽然也不应看不出，却不那么突出，各种形状之间的转变应该比较委婉轻微些，不过表情上的差异，从静穆严肃，刚强严峻到温柔秀媚之间，仍有多种多样的毫厘之差的变化。男子的形状同样有丰富多采的形式，在表情上不仅见出发达的膂力，还要见出英勇。但是无论男女形象都要见出一种爽朗喜悦的神情，一种徜徉自得，对尘俗特殊事物漫不经心的神情，往往同时微露一丝静默的愁容，一种涕泪中的微笑，其中既不只是涕泪，也不只是微笑。

不过在雕刻里男子性格和女子性格之间的界限也不能严格地划分。象酒神和阿波罗那样较年轻的神们的形象往往塑得很细腻，显出女性的柔和，乃至具有女子身体结构的个别特征。有一些赫库勒斯的像塑造得极象年轻姑娘，以至人们有时把他误认为伊俄勒，他所爱的女郎。此外，希腊人还有意地把半雌半雄的人（“阴阳人”）雕成男女两种形状的结合，还不仅是男子形状到女子形状的过渡。

3）最后，**第三个**问题涉及雕刻形象由于从不同体系或领域采取理想内容，即适合于雕刻的世界观，而现出的一些主要

① 详本卷下文第三章2注。

差别。

雕刻在塑造中一般所能利用的有机体形状一方面是人的形状，另一方面是动物的形状。关于动物的形状，我们前已说过，在较谨严的艺术处在高峰时期，动物形状只是摆在神像旁边作为一种符号，例如女猎神第阿娜身边有一只牝鹿，天帝宙斯身边有一只鹰。属于这一类的动物形状还有豹和狮身鹰翼的怪兽之类。除掉作为符号之外，动物形状有时和人的形状夹杂在一起，有时是完全独立的，不过这种表现范围毕竟是有限的。除掉牡山羊以外，在造型艺术中获得地位的主要是马，因为马很美而且活泼雄壮。马一般很接近人的勇猛敏捷之类英雄品质和英雄品质的美。至于其它动物，例如赫库勒斯所战胜的狮子和麦利格所杀死的野猪，则由于成为英雄行动的对象，也有权利在刻划较生动的情境和动作的雕像群和浮雕中获得表现。

人的形状，如果把它在形式和表情上都理解为纯粹的理想，是用来表现神性的适合形象，但是由于这神性的东西还是和感性的肉体结合在一起，就不能集中地表现于一个单纯的统一体即唯一的一个神身上，而是要由一系列的神的形象才表现得出来。但是另一方面，人的形状无论在内容意义上还是在表现形式上，都还离不开人的个性的领域，尽管人的个性时而与神性，时而又与动物性相联系或结合在一起。

因此，雕刻可以取材于下列几个领域来作为它所表现的内容。我已屡次提到，这方面基本中心是各种特殊神的体系。神和人的主要差别在于神们在表情上超脱了尘世有限可朽事物的焦虑和情欲，把沐神福的静穆和永恒的青春结合在一起，而在身体形状上也

不仅把人的形体的有限特殊因素清洗干净，而且也把涉及感性生活需要的因素摆脱掉，却又不因此丧失生气。例如母亲设法使婴儿安静下来，就是一个有趣的题材；但是希腊女神们在雕刻中从来都没有儿女。根据神话，天后朱纳曾把幼年的赫库勒斯从怀里抛开，因此就产生了天上的银河。从古希腊的观点来看，天后这样一个庄严的女神如果带孩子，就会有损尊严。就连女爱神爱弗若底特也从来没有以母亲的身份出现在雕刻里。小男爱神库匹德固然在她附近，但是不易看出他就是她的儿子。根据同样的道理，天帝的奶妈是山羊，而罗茂路斯和列茂斯[①]是吃狼奶长大的。在埃及和印度的雕刻里有许多神吃母奶的例子。在希腊的女神雕像里，少女的形象占绝对优势，很少女神以妻子的身份出现。

在这一点上可以见出古典型艺术和浪漫型艺术的一个重要的对比；在浪漫型艺术里母爱是一个重要的主题。在大神之后，雕刻的题材就是英雄以及半人半兽如半马半人的怪物，林神和山神之类形象。

英雄们和神们只有极细微的差别，比实际生活中的平常人也只稍微提高了一点。文克尔曼谈到非洲希腊城市赛锐涅的钱币上一个名叫巴吐斯的雕像说："如果添上一副温柔喜悦的眼色，他就会变成酒神，如果添上一点神的伟大气象，他就会变成阿波罗。"但是如果要显出意志的和膂力的强大，人的形状在体积上就要放大，特别是在某些部分；艺术家就要使筋肉现出迅速的活动和激动，把

① 罗茂路斯(Romulus)和列茂斯(Remus)是罗马神话中的孪生兄弟，罗马城的建立者。据说他们的父亲是战神，母亲是凡人，他们出生之后就被投到河里，被一只狼救起养大成人。

所有的人身上自然发条都开动起来。不过因为同一个英雄可以碰到一系列的不同的乃至互相对立的情境，男子的形状有时也接近女子的形状，例如阿喀琉斯初次出现在莱柯麦德的少女们中间的形象就是如此①。在这里阿喀琉斯没有展示出在特洛伊战场上所显示的威武的英雄气概，而是穿着女衣，长得俊俏，几乎使人识不出他的性别。赫库勒斯也不是永远被塑造成为魁梧奇伟，令人想到他所完成的许多艰辛的工作，而是有时塑造成象他侍候奥姆法勒②时的样子，或是象他成神后的安静的样子，总之，他出现在最多种多样的情境里，形象当然随情境改变。在其它情况中英雄们的形象极接近神们本身，例如阿喀琉斯颇似战神玛斯。所以要经过极深入的研究，我们才能不借助于符号而单凭性格描绘就断定某一雕像究竟代表谁。真正内行的鉴定家可以从零星碎片来推测出整座雕像的性格和形状，把散失的部分修补起来。从这方面我们可以学会欣赏希腊艺术在刻划个性方面所表现的精锐的敏感和整体与各部分融贯一致，希腊大师们懂得怎样使极细微的部分都和整体配合呼应，而且在施工中把所构思的东西完全实现出来。

关于山神和林神，凡是被排斥于神们的崇高理想之外的东西，例如人类的需要，生活的欢乐，感官的快感，欲念的满足等等都纳到山神和林神的领域里来了。不过古希腊人把年轻的山神和林神的形象塑造得很美，用文克尔曼的话来说，“这类形象之中每一个，

① 阿喀琉斯的母亲为着使他逃避参加特洛伊战争，把他乔装成女郎，遣送到伊琴海里一个岛国的国王莱柯麦德的宫中，和他的女儿们住在一起，其中之一后来和阿喀琉斯结了婚。

② 赫库勒斯曾当过三年里第亚女王奥姆法勒(Omphalé)的奴仆，替她纺羊毛线，有时穿女衣。

除头部以外，都活象阿波罗，特别是叫做“杀蜥蜴者”的阿波罗雕像，在这里他两腿的站相和林神的一样”(第四册，第78页)。林神和山神可以从他们头部的竖起来的尖耳朵，立起来的硬发和两个小角辨认出来。

第二个形象体系就是人类的形象。这里特别包括人的形象美，例如在运动竞赛中所显出的高度发达的气力和灵活敏捷。所以格斗士和掷铁饼者之类人物成为主要的题材。在这类作品中雕刻已接近真实人物的造像，不过在造像方面古希腊人尽管表现的是真实人物，却仍坚持我们所认识到的雕刻原则①。

最后由雕刻掌握的一个领域是单纯的动物形象的塑造，特别是狮子和狗之类。在这方面古希腊人仍然能坚持雕刻原则，要掌握住形象中具有实体性的因素，使它具有个别具体事物的生气，从而发生效力。他们在塑造动物形象方面也达到高度的完美，例如米雍②所雕的母牛比他的其余作品还更驰名。歌德在他的《艺术与古代》(卷二，第一部分)里用优美的文笔描绘了这件作品，特别指出象喂奶这样的动物功能在古代雕刻中只在动物界里才出现，我们在上文也曾提到这一点。歌德抛开了古希腊箴铭中的一切诗意③，很有见识地只讨论了构思的素朴，这才是这件最为人所熟知的作品的来源。

---

① 即不排除理想化。

② 米雍(Myron)，公元前五世纪的希腊雕刻家，他的著名作品有“掷铁饼者”。

③ 箴铭之类短诗在希腊出现较晚，以奇思隽语为其特征，是高度教养的产物，与下文“构思的素朴”对立。

c) 各种个别的神的塑造

在结束本章之前,我们还要较详细地谈一下运用上述那些差别如何塑造出一些个别具体形象,使它们显出性格和生气,主要是谈个别神们的塑造。

1) 雕刻中精神性的神们,象一般雕刻中的形象一样,都符合这样一个正确意见:精神性实在就是个性的解放,所以理想愈是真实,愈崇高,理想作为个体也就愈不彼此显出差别。但是古希腊人解决雕刻难题的方式令人惊赞的地方却正在尽管神们所体现的是普遍性和理想性,他们却仍保持个性,使彼此之间见出差别,——尽管在某些领域里希腊人力求消除严格固定的界限,也表现出各种特殊形式以及由这一形式到另一形式的转变或过渡。此外,如果把个性理解为某些神具有某些个性特征就象真实人物造像所显出的个性特征那样,那么,结果就会产生一种固定的类型而不是有生气的作品,使艺术受到损失。但是这却不是古希腊雕刻的情况。与此相反,在古希腊雕刻里,在个性化和生动化方面所显出的创造力愈精妙,它也就愈有一种具有实体性的典型做基础①。

2) 此外,关于个别的神们本身,他们使人有这样一种印象:在这一切理想的神的形象之上,有一个个别的神的形象处在统治的地位。斐底阿斯在塑造天帝宙斯时,总要使他的形象和表情显出这种尊严和崇高地位,不过他也把这位同时是凡人的父亲的神表现为一个壮年人,眼中流露出慈祥和心旷神怡的神色,既没有青年人的那种丰满红润的脸庞,也没有老年人的那种瘦骨嶙峋,龙钟衰

① 这一节说明希腊雕刻把一般与特殊的统一问题解决得很理想。

朽的样子。在形象和表情上最接近天帝的是他的两位弟兄，海神和阴间皇帝，例如竺来希敦博物馆所藏的这两神的令人发生兴趣的雕像就足以见出他们虽都很象天帝，却仍各具个性特征，可以区别开来：天帝显得崇高和慈祥，海神较粗野，而阴间皇帝相当于埃及的色拉庇斯神，比较阴暗愁惨。

和天帝差别较大的是酒神和阿波罗，战神和交通神，头两个神较年轻俊美，后两个神较健壮，尽管都没有胡须，交通神较瘦较灵活，面貌特别细腻，战神在筋肉的力量以及其它形状上比不上赫库勒斯，但较年轻俊美，身体结构较合于理想。

关于女神们我想只谈天后朱纳①，雅典娜，女猎神狄安娜和女爱神爱弗若底特。

正象宙斯在男神中那样，朱纳在女神中在形像和表情上显得最庄严。她的圆弧形的大眼睛显出高傲的指挥一切的神色，她的嘴也是如此，特别在侧面像上人们一看到她的嘴就可以认出她。在大体上她给人的印象是"一位要统治一切的受人敬爱的皇后"（文克尔曼，卷四，116页）。

雅典娜却显出一位未婚少女的严峻贞洁风度，凡是一般女子的温柔恩爱之类弱点在她是一尘不染；她的眼睛不象天后的张得那么大，弧形也不那么突出，略垂视，仿佛在沉思；她的头也不象天后那样昂然高举，尽管戴着头盔。

狄安娜在形象上也是一个未婚少女，但是比较俊美动人，比较清瘦，尽管她仿佛意识不到自己的美，不因为美自鸣得意。她不是站在那里静观，而是象在急忙地向前走动，眼睛直朝远处看。

① 这是罗马的天后的名称(Juno)，就是希腊的天后赫娜(Hera)。

最后是爱弗若底特，体现纯美的女神。除掉秀美女神三姊妹和季节女神之外，只有她在希腊雕刻中才以裸体出现，尽管也有些艺术家不把她雕成裸体。把她雕成裸体是有正当理由的：因为她所要表现的主要是由精神加以节制和提高的感性美及其胜利，一般是秀雅，温柔和爱的魔力。她的眼睛即使在应显得严肃崇高的时候，也比雅典娜和天后的眼睛小，这不是指较短，而是指眼孔张得较窄，由于下眼皮略微向上扬起，这就使得爱的思慕心情表现得极美。不过她在表情上有很多变化，时而严肃，威风凛凛，时而温柔妩媚，时而当壮年，时而是少女。文克尔曼把麦底契的女爱神像比作一朵玫瑰对着朝阳放蕊吐艳。天国的女爱神却戴着象天后所戴的冠作为她的标志，《胜利者维穹斯》雕像就戴了这样的冠。

3）发明了这种造型艺术的个性，单凭形式方面的抽象①就把它完全表现出来，而且达到难与匹敌的完美，这只有希腊人才能做到，根源在于希腊宗教本身。一种精神性较强的宗教就会满足于收心内视和虔诚默祷，把雕刻作品只看成奢侈和多余的事。但是象希腊人所崇奉的那种陶醉于感性观照的宗教就必然要不断地进行创造，因为对于这种宗教来说，艺术的创造和发明本身就是一种宗教的活动和宗教的满足；而对于希腊人民来说，观看这类艺术作品并不只是看看而已，而是他们的宗教和生活的一个组成部分。希腊人凡有所作为，都是为公众的，对这种所作所为，每个公民都感到欣喜，骄傲和光荣。由于具有这种公众性，希腊人的艺术并不只是一种装饰，而是生命攸关的必须满足的一种急需，正如绘画对于鼎盛时代的威尼斯人那样。只有从这里我们才能体会到尽管雕刻

① 指就形式加以概括化和理想化。

有许多困难要克服，何以在希腊随便哪一个城邦里却有成千上万的成林的各种各样的雕像，在厄里斯，在雅典，在柯林斯，乃至在每一个微不足道的城邦，乃至在大希腊[①]以及在许多海岛里都有数不尽的雕刻作品。

① "大希腊"指希腊本土以外由希腊人统治的领域，如意大利。

第三章　各种表现方式和材料与雕刻的历史发展

我们在上文首先研究了一些一般的定性，从这些定性我们可以推演出适合于雕刻的内容以及适合于这内容的形式。我们发见到这内容就是古典理想。于是我们第二步就确定在各门艺术之中最便于体现这种理想的雕刻所采取的方式。我们发见到这种理想在本质上应理解为个性，所以不仅艺术家的内在观点发展为一个理想形象的体系，而且实际艺术作品的表现方式和创作过程也划分为一些特殊种类的雕刻。关于这方面我们现在还要谈一谈以下几个观点:

第一是表现方式。这要涉及实际的创作过程，所塑造的或是单独的雕像，或是雕像群，最后发展到浮雕，就已开始过渡到绘画的原则;

其次是外在的材料或媒介，上述那些差别要在媒介里实现;

第三是历史发展阶段，亦即用不同方式和材料来完成的艺术作品的发展过程。

1. 雕刻的表现方式

我们讨论建筑时曾指出独立的建筑和应用的建筑这一重要分

别，现在我们对于雕刻也可以指出类似的分别：有些雕刻作品是本身独立的，有些雕刻作品是为点缀建筑空间服务的。前一种的环境只是由雕刻艺术本身所设置的一个地点，而后一种之中最重要的是雕刻和它所点缀的建筑物的关系，这个关系不仅决定着雕刻作品的形式，而且在绝大多数情况下还要决定它们的内容。大体说来，单独的雕像是本身独立的，雕像群，特别是浮雕，却开始丧失这种独立性而服务于建筑 要适应建筑的目的。

a）单独的雕像

关于单独的雕像 它们的原始任务就是一般真正雕刻的任务，也就是制造神像去摆在神庙里，神庙的整个环境都是要适应神像的。

1）在单独的雕像里，雕刻还保持着最符合它的本质的纯洁，因为它把神的形象表现为不依存于情境的，表现出单纯的无行动的静穆美的，或则说，自由的，不受干扰的，不牵涉到具体行动和纠纷的，处在无拘无碍的纯朴的情境中，象我前已屡次描述过的。

2）等到形象开始离开这种严峻的崇高或沐神福的沉思状态时，它的整个姿势就暗示出某一动作的开始或终结，但还不因此就破坏了神的静穆或是表现出冲突和斗争。著名的麦底契别墅的维努斯雕像和梵谛冈好景亭的阿波罗雕像① 都属于这一种。在莱辛和文克尔曼的时代，这些雕像曾被尊为艺术的最高理想，博得无限

---

① 麦底契别墅的维努斯原藏佛罗林斯博物馆，好景亭的阿波罗据近代考古家鉴定，是按照一座较早的青铜雕像的仿制品。

的赞赏。但是自从一些在表情上比它们更深刻而在形式上也比它们更生动的重要作品被发见以来，我们现在对上述两件作品的价值却要估低些了;我们现在把这两件作品摆在希腊的较晚期,当时塑造工作的光滑油润所着眼的已是使人看起来愉快舒适，而不复保持谨严纯正的风格。一位英国游客甚至把阿波罗叫做一个“戏剧性的花花公子”,他固然承认维弩斯显出高度的柔和,温润,停匀和羞怯的秀美,但仍认为她没有瑕疵也没有精神,只有一种消极的完美和大量的枯燥寡味（见伦敦《早晨纪事报》,1825年7月26日)。我们对雕刻形象脱离较谨严的静穆的神圣风度的发展过程可以这样理解:雕刻固然是一种高度严肃的艺术,但是神们的这种高度严肃既然不是一些抽象的东西而是要体现于具有个性的形象，它也就要显出绝对的喜悦，从而也就要反映出现实界有限事物，在这种现实界里神们的喜悦并不表现陶醉于这种有限内容意义的感觉,而是表现和解的感觉,精神自由和独立自在的感觉。

3）因此，希腊艺术流露出希腊精神的全副喜悦气象，在无数极可喜的情境中寻找幸福，欢乐和活动的场所。因为等到希腊艺术一旦摆脱了呆板抽象的表现方式，而转到重视统摄一切的生动的个性,它就开始显出生动活泼和爽朗舒畅的东西是可爱的,而艺术家们也就有无限广阔的题材,把痛苦的，恐怖的，歪曲的和可厌恶的东西抛开，只表现纯朴无害的人性。古希腊人在这方面创造出很多极卓越的雕刻作品。在许多虽带有诙谐游戏意味而却纯洁爽朗的神话题材之中,我想单举小男爱神库匹德的各种嬉戏为例。它们已很接近日常的人类生活。还有其它事例，其中主要兴趣在于描绘的生动，单是抓住和运用这类题材足以见出喜悦和纯朴的

心情。在这个领域里，举例来说，泡里克勒特[①]的《掷骰者》和《警卫》之受人珍视，并不亚于他的《天后》，米雍的《掷铁饼者》和《赛跑者》也享到同样的声名。还有《男孩坐着拔去脚上的刺》是多么可爱！此外还有许多表现类似的内容的作品，其中有一些只留下了名称。这类题材都是自然界偶然瞥见的一纵即逝的东西，但是由雕刻家把它们凝定下来了。

b）雕像群

自从这样开始转向外在现实界以后，雕刻就发展到表现比较动荡的情境，冲突和动作，因而就产生了雕像群。因为既有较明确的动作，生动具体的生活就会出现，就会发展出矛盾和反应动作，因此就要使几个人物密切联系起来，让他们交织在一起。

1）首先还只有几个人物很安静地摆在一起，例如摆在罗马卡法罗山上的那两座庞大的《驯养马的马夫》像，据说是代表卡斯陀和泡鲁克斯[②]的。人们认为这两座雕像中一座是斐底阿斯的作品，另一座是普拉克什特[③]的作品，但是没有确凿的凭据，尽管从构思的卓越，创作加工的精妙看，说它们是这两位大名家的手笔是有理由的。它们还只是一种自由独立的雕像群，还不表现真正的动作或动作的结果，但完全适合于雅典娜神宫面前的雕像陈列和公开展览，它们原来显然是摆在这个地方的。

① 泡里克勒特（Polyklet），公元五世纪希腊大雕刻家，与斐底阿斯齐名，斐底阿斯擅长雕神像，他却擅长雕人像，多取材于现实生活。

② 卡斯陀（Castor）和泡鲁克斯（Pollux）是希腊神话中的两弟兄，兄擅长驯马，弟擅长拳术，是运动家和武术家的护神，在雕刻中他们常以骑士的形象出现。

③ 普拉克什特（Praxiteles），公元前四世纪雅典名雕刻家，他的最著名的杰作是女爱神维纳斯的雕像。

2) **其次**，雕刻发展到雕像群，同时也就要发展到表现导致冲突，涉及纠纷的行动以及痛苦之类内容的情境。在这方面我们还是要钦佩古希腊人的精审的艺术敏感，他们不把这类雕像群雕成独立自足的，而是使它们和建筑密切联系起来，因为雕刻到此已开始越出它的独特的独立自足的界限而为点缀建筑空间服务了。庙里的神像作为单独的雕像是带着无斗争的静穆和神明的气象站在正殿里层神龛里的，神龛就是为雕像而设的。但是正殿外层山墙的凹面上却用雕像群来点缀，这些雕像群就描绘神的具体动作，因而就要刻划出动态较多的生动的场面来。著名的《尼俄伯和她的子女们》① 雕像群就属于这一类。人物安排的一般形式要取决于雕像群所摆的地点。主要人物站在中心地位，在体积上极大，显得特别突出，其余的人物摆在山墙的锐角部分，就得取另样的姿势，有的甚至躺着。

关于其它著名的作品，我在这里只提《拉奥孔》雕像群。近四五十年来这件作品一直是大量研究工作和广泛争论的对象。人们认为特别重要的是维吉尔对拉奥孔的情节的描绘是根据这件雕刻作品呢，还是雕刻家根据维吉尔的描绘来作成这件雕刻作品？此外，拉奥孔是否真正在哀号？在雕刻里表现这种哀号是否适当？以及其它这类的问题。过去人们在这些重要的心理学的问题上纠缠不清，因为他们还没有受到文克尔曼的启发，也没有真正的艺术敏感。关在书斋里的学者们往往既没有机会去看实在的作品，纵使

① 尼俄伯(Niobe)有七子七女，自以为比仅有一子(阿波罗)一女(阿特米斯)的勒陀(Leto)还强，阿波罗和阿特米斯听到大怒，把尼俄伯的子女杀光，只剩下一个，把她本人转化为一块顽石。在雕刻中尼俄伯往往以哭子女的形象出现。

他有机会看到，也没有能力去理解这些作品，所以他们就只能为这类问题操心。对于研究这个雕像群，最重要的事实在于尽管它表现出极端痛苦，高度的真实，身体的抽搐，全身筋肉的跳动，它却仍保持美的高贵品质，而丝毫没有流于现丑相，关节脱臼和扭曲。从题材的精神，组织安排的技巧，姿势的逻辑性以及创作加工的方式这些方面看，这整个作品无疑属于一个较晚时期，当时雕刻家已不满足于单纯的美与生动，设法显示关于人体结构和筋肉组织的科学知识，而且着意雕凿精美，来博得观众的喜爱。人们在从纯朴自然的伟大的艺术到弄姿作态的艺术的转变过程中已迈进了一步①。

3）雕刻作品可以摆在各种不同的地点，例如柱廊的入口，建筑物前面的广场，台阶栏杆，神龛等等。雕刻作品的内容和题材也可以随多种多样的地点和建筑的性质而有无穷的变化。地点与建筑性质和人类情况和关系有千丝万缕的联系，这就使得艺术作品的内容和题材有无穷的变化；而雕像群的内容和题材又可以更接近人类情况和关系。这种雕像群纵不表现冲突，它们的形象和运动毕竟比较复杂，把它们摆在建筑物的顶上，除着天空以外别无背景，效果总是不好的。因为天空时而阴暗，时而阳光眩目，使观众不能把人物的轮廓看得很清楚；而这种轮廓或剪影正是最重要的东西，观众看到的主要的就是轮廓，凭它才能了解其余部分。因为

① 拉奥孔是特洛埃国阿波罗神庙的司祭，因劝阻特洛伊人把希腊人暗藏精兵的木马移到城内，激怒了袒护希腊人的海神，海神遣两条毒蛇把拉奥孔父子三人绞死。表现这个题材的雕像群在一五〇六年才在罗马发掘出来。到了启蒙运动时期，这件作品成为广泛讨论的对象，文克尔曼，莱辛，笛得罗 赫尔德，歌德，许莱格尔等人都有评论。他们都误认为"拉奥孔"是早期希腊的作品，但据近代艺术史家们的研究，它是希腊晚期的。参看莱辛的《拉奥孔》(已由译者译出)和译者所编的《西方美学史》上卷第十章。

在雕像群里，形象许多部分总是前后参差，例如手膀比躯干突出，这条腿比那条腿突出。这就使得从远处看时这些不突出的部分看不清楚，不易了解，或是至少不如突出的部分那样清楚。人们只须设想一下把一群人物画在一张纸上，把某一人物的某些部分画得粗重清楚，其余部分则画得暗淡模糊些，就可以懂得这个道理。一座雕像所产生的效果正是如此，特别是雕像群在后面除着天空以外没有背景的时候：人们就会只望见一个粗线条的轮廓，轮廓里面的东西看起来就很模糊。

就是因为这个缘故，柏林的伯兰德堡城门楼上的那座胜利女神像产生很美的效果，这不仅由于它的单纯静穆，而且由于其中各个形象都容易认清楚。战马彼此之间有适当的距离，不至互相遮掩起来，而胜利女神的形象则比它们较高耸，足够突出。与此相反，我们的歌剧院顶上的阿波罗乘着半狮半鹫的怪物拖的车那座雕像群（梯克的作品）就不那么中看，尽管整个作品的构思和创作加工都是符合艺术规矩的。由于一个朋友的介绍，我曾经到雕刻家的工作室里看过这件作品，摆在工作室里，效果可以说是顶好的；但是一摆到屋顶上，前面形象的轮廓把背景中的形象轮廓遮掩得多，使它显得不够清楚，以至全部形象都不够单纯。拖车的怪物由于腿子短，站在那里没有马那么高，那么自由独立，而且还长着一对翅膀，阿波罗的头发也雕出来了，手上还提着竖琴。摆在屋顶上，这一切都太多了，结果只会使形象的轮廓模糊。

c）浮雕

最后，在浮雕里雕刻的表现方式已向绘画的原则迈进了一大

步，最初是深浮雕，然后是浅浮雕。浮雕以平面为条件，所以人物都站在同一平面上，这就使得雕刻的出发点，形象的立体性，逐渐消失掉了。不过古代的浮雕还不太近于绘画以至显出前景与背景的透视上的差别，而是坚持单纯的平面，不用缩小的技巧来显示不同对象站在远近不同的地位。所以在浮雕里最好是表现人物形体的侧影，把所有人物都并列在一个平面上。但是这种简单的表现方式不能用复杂的动作为它的内容，而是要用现实中就已是沿着一条线彼此相衔接的动作，例如游行行列，进香队以及奥林匹克运动会中胜利者的行列之类。

不过浮雕的花样最多，它不仅填塞和点缀神庙的柱顶线盘和墙壁，还可以用来装饰各种器皿，祭器，祭供，盘碟，杯，瓶，灯之类；椅座和鼎也用浮雕装饰。浮雕已很接近手工艺，它首先要求构思的巧妙，想出最多种多样的形象和组合，因此就不再能坚持独立的雕刻所特有的目的了。

2．雕刻所用的材料

我们既已从雕刻的基本原则（即个性）出发，研究了它如何在塑造的题材方面分化为神，人和自然三个领域，在表现方式方面分化为单独的雕像，雕像群和浮雕，现在就要探索艺术家用来进行塑造的材料所显出同样多种多样的分化了。因为某种题材和某种表现方式往往要利用某种感性材料才较合式，这三者之间有一种秘奥的互相倾慕和互相契合的关系。

我在这里只想提出一个一般性的看法，这就是古希腊人不仅

在创造力方面具有无比的优越性，而且他们在创作加工方面所表现的修养和熟练技巧也博得惊赞。这两方面在雕刻里都是难事，因为雕刻不能利用其它艺术所能利用的那样多面性的媒介。在这一点上建筑固然比雕刻还更差，但是建筑的任务却不在表现出精神的生动性或是用本身无机的(无生命的)物质把自然界有生命的东西表现得活灵活现。这种经过修养的熟练技巧对于彻底圆满地处理材料是必要的，它是理想这个概念本身所要求的，因为理想的原则就是要完全渗透到感性的东西里去，使内在精神和它的外在的实际存在融成一片。所以这个原则也适用于化理想为现实。因此如果听到有人说这样的话就不用大惊小怪：在艺术技巧达到成熟的时代，雕刻家们或是直接在大理石上雕刻，用不着先制石膏模型，或是纵使用模型，在施工时也很自由，不受模型的拘束，“不象在我们的这个时代，人们在石头上只是照抄原先已用石膏（或粘土）准备好的模型”（文克尔曼的全集，第五册，389页附录）。因此，古代艺术家做到了气韵生动，这在照抄模型之中就多少要受到损失，尽管无可否认，著名的艺术作品中偶尔也在个别细节上露出瑕疵，例如两个眼睛不是一样大，一只耳朵比另一只耳朵低，两只脚长短不齐，如此等等。古代艺术家们并不在这些小节上计较锱铢，象一些没有其它本领只知妄自尊大的平庸的创作家和批评家们那样。

a) 木料

在雕刻家们用来塑造神像的各种材料之中，最古老的一种是**木料**。在一根树桩或一根木柱上面安一个头，这就是雕刻的开始。

最早的庙中神像很多是木雕的，不过一直到斐底阿斯时代，木料也还在应用。例如普拉提亚城中的由斐底阿斯雕刻的明诺娃女神的巨像大部分就是木料镶金的，手脚和头部才是大理石的(迈约:《希腊造型艺术史》，卷一，60 页)。米雍也用木料雕成一座赫卡特神像①，只有面孔和躯干部分，无疑是替伊琴那岛雕的，她在这个岛上特别受崇拜，每年有一次祭典，据伊琴那岛的居民自己说，首创这种祭典的是奥辅斯②。

一般说来，木料由于它的纤维和纹理，如果不镶金或涂上其它的东西，不适宜于雕制具有宏伟风格的作品，而只较适合于小型雕像。中世纪往往用木料来造小型雕像，就连在现代也还是如此。

b) 象牙，黄金，青铜，大理石

其它主要的材料有象牙，与黄金相配合，铸过的青铜和大理石。

1) 人们都知道，斐底阿斯用象牙和黄金去雕制他的一些杰作，例如奥林匹克的天帝像以及雅典城堡上的那座著名的雅典娜女神的巨像，雅典娜手里还捧着一座胜利女神像，单是这座像就不只一人高。雅典娜像的裸体部分是用象牙板，衣裳是用金板，可以卸下。用这种淡黄的象牙和黄金作为雕刻的材料是从雕像着色的时代就已开始，着色的表现方式后来逐渐限于单色，即青铜或大理石的色调。象牙是一种纯洁精美的材料，很光润，不象大理石那样

① 赫卡特(Hekate)希腊神话中一位职能甚多的女神，掌体育，农业，巫术等等，特别与鬼魂有密切联系，常在夜里出现。

② 奥辅斯(Orpheus)希腊传说中的最古诗人和音乐家。

现出颗粒纹，所以很珍贵。雅典人造神像，很重视材料的珍贵。普拉提亚城的雅典娜雕像只是镶了一层金，而雅典的雅典娜像却用结实的钝金。雕像既要巨大，又要材料珍贵。喀特尔麦亚·德·昆塞[①]写过一部杰作论述这些作品和古希腊的镌刻术（Toreutik)。“镌刻术”这个词的本义是指在金属物上用刀刻阴文的人物图形，或是在宝石上刻。后来人们把这个词又推广到包括用铸模而不用镌刻的就金属物作浮雕或半浮雕的手艺，最后又推广到它按照本义所不应包括的陶器上的刻画乃至一般的青铜雕像。喀特尔麦亚特别深入地研究了镌刻术的施工技巧，并且测算了从象牙上能切出多大多厚的板，要用多少块象牙板才能造成一座巨大的雕像，如此等等。另一方面他还费心思根据古代资料把天帝的坐像画了一张图，特别是把天帝的刻满精美浮雕的宝座画了出来，这样他就在各方面使人可以想象到这件雕刻作品的富丽完美。

在中世纪，象牙应用到极多种多样的小型雕刻作品，例如基督在十字架上，圣玛利之类，此外还用在饮器上，雕出行猎之类场面，在这类作品中用象牙远胜于用木料，因为它既光润而又坚硬。

2）但是古代人最爱用而且用得也最广泛的材料是**青铜**，他们对于熔铸青铜的技术达到了极高的精巧。特别是在米雍和洵里克勒特的时代，神像和其它雕刻作品一般都用青铜。青铜的比较深暗的不明确的颜色和光泽一般还没有白大理石那么抽象，却仿佛比较温暖些。古代人所用的青铜一部分是用金银，另一部分是用黄铜，以各种不同的分量比例合成的。例如所谓科林特青铜就有

① 喀特尔麦亚·德·昆塞(Quatremère de Quincy,1775—1849)，法国研究艺术的学者。

一种独特的合成方式，它是科林特这座城发生大火灾中全城丰富绝伦的青铜雕像和器皿熔化而成的。茂姆缪斯① 把城中的许多雕像搬上船，他非常珍视这批宝物，费尽心思要把它安全地运到罗马，吩咐船夫们说万一有损失，就要罚他们照原样另造一套赔偿。

在熔铸青铜的技术方面，古代人达到了难以置信的精巧，因此能炼出既细而又坚固的青铜板。人们也许会把这种本领看作与艺术无关的一种单纯的技巧。但是每个艺术家都要运用一种材料来进行工作，而能完全驾御材料正是天才所特有的本领，所以技巧和手艺方面的熟练才能就是天才的一个组成因素。由于熔铸技术的熟炼，青铜的雕刻作品比起大理石雕刻作品花费较少，施工也较快。古代人凭熔铸技术的熟炼所能达到的第二个优点在于熔铸品的精纯，因此在制造青铜雕像时完全用不着打磨工作，所以不至使较精细的纹理受到损失，如果要打磨，这种损失就不可避免。如果我们看一看由技术上的这种轻巧熟练所产生的大量艺术作品，我们就会五体投地地佩服，并且承认雕刻方面的艺术敏感正是精神的一种动力和本能。这种精神只有一个时代和一个民族中才能达到这样的高度和广度。例如在整个普鲁士国家里，青铜雕像是屈指可数的，只有格尼孙② 教堂的一副青铜门，除掉柏林和布列斯劳两城的布柳肖③ 的站像和威登堡的马丁·路德的像以外，就只有哥尼斯堡和杜塞尔多夫的少数几座青铜雕像(这是1829年写的)。

① 茂姆缪斯(Mumnius)公元前二世纪罗马执政，他征服了希腊，把它改为罗马的行省，柯林特这座名城就是他焚毁的。

② 格尼孙(Gnesen)德国北部城市。

③ 布柳肖(Blücher，1742—1819)，普鲁士名将，参加过最后打败拿破仑的瓦特卢战役。

青铜这种材料具有变化多方的色调和无限的易塑性与灵活性，可以适应各种表现方式，因此使雕刻有可能尽量扩充它的领域，创造出极多种多样的作品。它是大量的幻想玩艺，乖巧玩艺，器皿，装饰和零星杂件的适宜的材料。大理石却只能用来表现某些对象和某种体积，范围是有限的。例如它可以用来在骨灰瓶和花瓶上作一定体积的浮雕，但是不能用在更小的东西上。青铜则不排除表现任何体积的东西，因为它不仅可以铸成一定的形状，还可以打磨镌刻。

我们可以举铸造钱币的技术为例。在这方面古代人也创造出很完美的杰作，尽管在铸造技巧方面比起机械工程发达的今天还显得很落后。严格地说，古代的钱币并不是铸造的，而是用略呈圆形金属片锤打出来的。这门技术到亚历山大时代才登峰造极，罗马帝国时代的钱币就已经退化了。在近代特别是拿破仑曾竭力在钱币和徽章方面恢复古代钱币和徽章的美，成绩相当卓越。在其他国家里在铸造钱币中所考虑的主要只是所用的金属物的价值和正确的重量。

3）最后一种特别适宜于雕刻的材料是**石头**。石头本身就已有坚固持久的客观性。埃及人就已进行极费力的工作用最坚硬的花岗石，黑花岗石，玄武石之类刻出巨大的雕像。但是最能紧密结合雕刻目的的是**大理石**①，因为它纯白无色，光泽温润，特别是由于它的颗粒状组织和温和的返光，比起白垩似的死气沉沉的白石膏岩石有很大的优越性，石膏岩石太光亮眩目，不能表现细微的浓

① 即白色花岗石，希腊人用的当然不出自大理，译“大理石”，因为一般人都很熟悉。

淡阴影。在古希腊，大理石的优先使用只有到较晚的时期才开始，就是在普拉克什特和斯柯巴斯[①]的时代，这两位大雕刻家都以大理石雕像获盛名。斐底阿斯固然也曾用大理石雕刻，但是绝大部分只是用来雕头部和手脚。米雍和泡里克勒特都主要用青铜。普里克什特和斯柯巴斯设法使雕刻不着色，着色本来就不符合雕刻的抽象性。当然无可否认，雕刻理想的纯美在青铜作品里和在大理石作品里都同样可以表现得很完全。但是到了雕刻艺术开始走向形象的温润秀美时（这正是普拉克什特和斯柯巴斯的情况），大理石就变成更适合的材料。因为大理石"由于表面透明，利于产生柔和的轮廓，其中衔接曲折都很轻微委婉；此外，精妙圆润的艺术风格在石头的淡白色上比在最优质的青铜上也显得更清楚，青铜质愈美，色愈青，色泽和返光也就愈强烈，容易破坏静穆的风味"（迈约：《希腊造型艺术史》，卷一，279 页）。在我们所讨论的这个时期里人们在雕刻里已开始重视光与阴影的效果，光与阴影的细微的浓淡之分在大理石上比在青铜上较易显出，这也是当时雕刻宁可用石头而不用金属物的又一理由。

c）宝石和玻璃

在上述那些最主要的材料之外，我们在结束本节之前，还应附带地谈一下宝石和玻璃。

古代的宝石，雕花玉石和宝石仿制品都是些无价之宝，因为它们在最小的体积上用高度的完美技巧复现了整个范围的雕刻艺术，从神们的简单造像到各种各样的雕像群，表现出一切可能想到

① 斯柯巴斯(Scopas)，公元前五世纪左右希腊雕刻家，以浮雕著名。

的美妙意像。不过文克尔曼曾就斯妥希①的收藏说过这样的话:"我从这里首先窥见一个真理,后来对我解释最难懂的古代杰作有极大的用处,这就是无论在雕刻过的宝石上还是在大型雕像上,所雕的事迹很少有发生在特洛伊战争之后或是在俄底修斯回到他的故乡伊特卡之后,尽管人们把赫库勒斯的后裔的事迹看作例外,因为这类事迹的历史仍接近艺术家所用为正当题材的传说。我亲眼见到的关于赫库勒斯的这类的雕像只有一个。"(卷三,序论第27节)

第一关于宝石,这上面雕的真正精工细作的人物形体都具有极高度的美,简直比得上有机的自然作品,只有用放大镜才看得出,却仍丝毫不损失容貌细节的纯真。我提到这点,只是要说明这里所用的艺术技巧已变成一种凭触觉②的艺术,因为这里艺术家不能象大型雕像的作者凭眼睛去看和控制自己的工作,而是凭触觉来体会它。他把嵌在蜡里的宝石放在转动的细而锐的轮齿上磨,这样就刻成所需要的形状。通过这种方式,指使手精巧地刻出心中所构思的线条点划的正是触觉;使得人们把这类石雕放在阳光里去看时,就觉得看到的仿佛是一种浮雕。

其次,雕花玉石则与上述的情况相反,在这里形象是在玉石上浮雕出来的。用作材料的特别是条丝玛瑙,古代人运用这种材料特别善于把它的各种颜色(尤其是白色和棕黄色)的纹理很精妙地烘托出来。伊米琉斯·泡路斯③曾经把大量的这类雕花玉石和小

① 斯妥希(P.Stosch),十八世纪德国画家和搜藏家。

② 原文是 Gefuhl,英译作"直觉",法译作"感觉",俄译作"触觉",作"触觉"似较妥。

③ 伊米琉斯·泡路斯(Emilius Paullus),公元前三世纪罗马执政,他和他的儿子(同名)先后举兵征服希腊北部马其顿。

器皿从希腊搬到罗马。

在运用这类简单的材料来进行雕刻之中，希腊艺术家所根据的并不是虚构的情境，而是神话和传说（只有关于酒神祭典和跳舞的题材是例外）。就连在骨灰瓶上表现死者生平事迹时，他们也一定要着眼到确与死者有关的某些特点，借此来纪念他。有心要用寓意的表现方式却不属于真正的理想，它只有在较晚的艺术里才出现①。

3．雕刻的历史发展

以上我们把雕刻作为古典理想的最适合的表现来研究。但是理想并不只是在它本身上有一种向前的发展，通过这种发展，它凭本身的力量造成符合它的概念的东西，然后开始走向越出这种与它所特有的本质的协调一致；而且象我们在第二卷讨论各种艺术类型的过程中所已见到的，理想除此以外，还有象征的表现方式作为它的先行条件，它须越过这种象征的表现方式，才能成其为理想，而且也还有一种进一步的艺术，即浪漫型艺术，这种艺术就要越过理想本身。

象征型的和浪漫型的艺术也都同样采用人的形体为它们的表现题材，同样要保持人的形体的空间形式，因而也都要用雕刻的方式去表现。所以要谈到历史发展，我们就不仅要谈希腊罗马的雕刻，而且还要谈到东方的雕刻和基督教的雕刻。不过在用象征型作为他们的艺术创作的基本类型的各民族之中，只有埃及人才特

① 西方重雕不重塑，所以黑格尔不提泥土。

别开始运用刚在挣脱纯粹自然生活状态的人的形体去表现他们的神,所以我们主要在埃及人那里才碰到雕刻,因为他们一般总是凭纯然物质的东西来使他们的观点获得一种艺术的存在。至于基督教的雕刻却是一种更广阔更丰富的发展,无论是就中世纪它的独特的浪漫性格来看,还是就它在进一步发展中力求重新结合到古典理想的原则,因而恢复特别符合于雕刻的情况来看。

根据这个观点,我在这第二部分的结束时首先还要略谈一下埃及雕刻和希腊雕刻的差异以及埃及雕刻作为真正理想的准备阶段。

所以真正希腊雕刻的发展完成就形成第二阶段,这个阶段终结于罗马雕刻。不过在这方面我们只须主要地巡视一下直接出现在真正的理想的表现方式之前的那一阶段,因为在本卷第二章里我们已详细讨论了理想的雕刻本身。

第三,剩下来还要略加讨论的就是基督教雕刻的原则。在这方面我也只能涉及最一般性的东西。

a) 埃及雕刻

如果我们要从历史观点在希腊去追寻雕刻这门古典型艺术的概念,在达到这个目标之前,我们就要先遇到以雕刻形式出现的埃及艺术,这当然不仅就具有最高的创作技巧和独特的艺术风格的那些伟大作品来看,而且还要就埃及雕刻作为希腊造型艺术各种形式的出发点和源泉来看。关于这后一点,是否根据史实确曾有过希腊艺术接触到外来的影响,向埃及有所学习和借鉴(无论是就神话领域的所表现的神像的意义来说,还是就艺术的处理方式来

说),这种问题的解决是艺术史的任务。关于希腊人的神的观念和埃及人的神的观念的一致，这是希罗多德所深信不疑而且加以证明的。至于希腊和埃及艺术处理方式的一致则是克洛伊佐的看法,他认为这种一致在钱币上是显而易见的,他特别看重古雅典的钱币。他曾让我看过他所藏的这样一枚钱币。上面的侧面像完全具有埃及雕像的轮廓(1821年)。不过我们在这里不妨把这类史实暂置不谈,只追问除掉史实以外,是否还可以找出一种内在的必然联系。我在上文已谈到这种必然联系。要有理想，要有完善的艺术，先须有不完善的艺术，只有通过对这种不完善的艺术的否定,即消除它的缺点,然后理想才成其为理想。在这一点上古典型艺术当然有一个形成过程，这种形成过程在古典型艺术本身之外须有一种独立的存在,因为古典型艺术既是古典型的,就须把一切缺陷和一切形成过程都已抛在后面，而在本身上就是完满的。这种形成过程之所以是形成过程，就在于表现中的内容意义开始还与理想相对立,还不能按照理想来掌握,因为它属于象征型的观照方式，还不能使普遍的意义和个别的可观照的形象形成一体。我在这里所要约略讨论的一个论点就是埃及雕刻具有形成过程这样一种基本性格。

1）首先应该提到的就是埃及雕刻缺乏一种内心方面的创造的自由，不管它在技巧上多么完善。希腊雕刻作品都凭自由和活跃的想象把当前的宗教观念体现在个别具体形象里，通过这种创作的个性化，使它的独特的理想的观点和古典形式的完满变成为客观的东西。埃及的神像却不然,它们都有一种一成不变的类型，象柏拉图早就说过的:“这些表现方式自古以来就由僧侣们规定了

的，无论是画家还是其他造型艺术家都不许有所新创，不许有所发明，只许谨遵古老的传统，到现在还是如此。因此你会发见亿万年以前(不是象人们随便说的亿万年而是实实在在的亿万年)所制造的东西比起现在的作品既不能说更美，也不能说更丑."(«法律篇»，卷三，2)。这种忠实于一成不变的陈规的风气也和另一情况密切相关，象希罗多德(«历史»，卷二，第167章)所指出的，在埃及，艺术家们受到轻视，他们和他们的子女都要比不从事艺术的公民低一等。此外，在埃及，艺术并不是一种任人选择的自由职业，由于等级制的统治，儿子总是跟着父亲走，不仅是在社会地位上，而且就在运用工具和技艺的方式上也是如此，后人总是随着前人亦步亦趋，象文克尔曼所说的，"没有哪一个人留下一个可以说是自己的足迹"(第三册，卷二，第一章)。因此，艺术被拘禁在这种精神奴役状态中，丧失了一切自由艺术天才的活泼灵敏，除名利以外别无较高尚的动机，即要做一个艺术家，不仅要作为一个匠人或手艺人，根据现成的形式和规矩，用机械的抽象的一般化的方式进行工作，而且要在自己所特别创造的作品中见出自己的独特个性。

2) 其次，关于作品本身，文克尔曼对于埃及雕刻的性格曾指出以下几个要点，他在这方面的描述仍然显出观察和区分的高度精细(第三册，卷二，第二章)。

一般地说，埃及雕刻中形象整体及其形式都缺乏由线条的真正有机的动荡所产生的那种秀美和生动。轮廓是由僵直的很少曲折的线条所构成的；姿势显得勉强和生硬，两条腿挤在一起，如果在站立的姿势中虽然一条腿在前，一条腿在后，却都朝着一个方向，而不是分成八字形；在男像上两只胳膊也笔直地垂下，紧贴在

身旁。文克尔曼还指出，两只手好象本来长得并不坏，却遭到损坏或是没有得到细心照顾；而两只脚则太平板而且过分放大了，脚趾都一样长，小趾既不弯，也不向里面微曲；此外，手、手指和脚指虽都表现出来，而关节却见不出。裸体的其它部分大致也是如此，很少见出筋肉和骨骼，完全见不出神经和血脉。总之，在细节方面，尽管创作手艺上显出辛劳和熟练，而使形象真正显得灵活和生动的那种画龙点睛的工夫却见不出。反之，膝盖、节骨和肘关节却象在自然中那样突出地伸出来。男像的臀部上的胸腹部分特别窄小，背部却看不见，因为靠着石柱而且和石柱是用一块石头雕成的。

这种不活动的情况并不是由于艺术家缺乏熟练技巧，而是由于他们对神像及其奥秘的宁静所持的原始观点。与这种不活动的情况有直接联系的是没有情境，没有任何种类的动作，而情境和动作在雕刻中是要通过手的姿势和运动以及仪表和面貌表情才能见出的。在埃及的方尖柱上和墙壁上我们固然也看到许多人物动态的描绘，但是只是用浮雕形式而且大半是着色的。

再举几种较重要的细节。眼睛在埃及雕像上并不象希腊理想所要求的那样深陷下去，而是几乎和额头一样平，不但平板，而且是斜着的。眉毛，眼皮和唇边大半是用刻的阴线纹来标志的，眉毛有时也用阳线纹来标志，这条线纹一直伸到太阳穴，才很别扭地截断。这里所缺乏的主要是额部的突出，此外，由于耳朵特别高耸，鼻梁曲成弧形，象在平凡的自然中照例如此，颊骨就缩到后面，显得格外突出，腮帮总是扯向后面而且很小，口是紧闭着的，而口角不是向下而是向上，上下唇仿佛只是凭一条割缝分开来的。所以这种形象不仅在整体上缺乏自由和生动，而且特别在头部缺乏精

神的表现，因为动物性的东西占上风，不容许精神独立地显现出来。

按照文克尔曼所提供的资料，动物在埃及雕刻中却雕得较好，显出很高明的知解力，具有悦目的复杂变化，轮廓的曲折很柔和，而各部的起伏衔接也显得“天衣无缝”。纵然在人的形象中，精神还没有从动物类型中解放出来，还不能以新的自由的方式把理想和感性的自然的东西融合在一起，而在上述那些也是由雕刻表现出来的作品里，无论是人的形象还是动物的形象却都显出明显的特殊的象征意义，人的形状和动物的形状仿佛很神秘地结合在一起。

3）所以凡是带有上述性格的艺术作品，就还停留在意义和形象的分裂没有得到克服的阶段，因为对于这种艺术作品，意义还是最主要的，它们更多地表现出意义的普遍性，而还不能使它在一个具有个性的形象里获得生命，还不能成为艺术观照和欣赏的对象。

这个阶段的雕刻还导源于一整个民族的精神。关于这个民族，我们一方面可以说，他们初次迫切感到表象的需要，只要把观念中原有的意思在艺术作品中暗示出来，就感到满足了，这里说的观念当然就是宗教的观念。所以我们可以说，埃及人在雕刻方面还没有教养，尽管他们用功很勤，而且在创作技巧上也很完善，因为他们对于所创造的形象还不要求真实，生动和完美，而自由的艺术作品正是要通过这些品质才获得生命或灵魂。但是从另一方面看，埃及人当然也并非只停留在表象和表象的需要上，而是向前迈进一步去观照人和动物的形象，而且用图形来阐明他们的观照；他们甚至还知道怎样去用正确的比例关系，很清楚地把它们所复造

的形状构思出而且表达出，没有什么歪曲。不过他们的缺陷在于既不能使那些形状现出它们在自然中原来就有的生命，更不能使它们获得更高的生命，通过这种更高的生命，精神的作用和活动才能在适合的形式中获得表现。埃及人的作品却只显出一种无生气的严肃，一种未经揭露的秘密，以至他们所创造的形象不能表现出它自己所特有的具有个性的内在意义，只能让人揣测到与它不相干的另一种意义。举一个例子来说，女月神伊什斯把她的儿子浩鲁斯抱在膝上的形象是经常复现的。单就外表看，这里所用的题材正和基督教艺术中圣母抱婴儿是一样的。但是从埃及雕像的对称的直线形的姿势里，象近来有人说过的，所显示出的"既不是一个母亲，又不是一个婴儿；没有丝毫慈爱，微笑或亲昵的痕迹，总之，没有一点表情。这位给圣婴喂奶的圣母是安安静静，寂然不动的。这里所表现的不是女神也不是母亲，不是儿子也不是神，这只是一种思想的感性符号，而这种思想不可能带有任何恩爱和热情；这不是一种实际动作的真实描绘，更不是一种自然情感的正确表现。"(劳尔·罗歇特①:《考古学讲义》，第一至第二课，巴黎，1828)

正是这种情况造成了埃及人的意义和实际存在的割裂以及他们的艺术观照的缺乏教养。他们的内心方面的精神感觉还是很蒙眬的，所以还感觉不到艺术表现的真实，生动和明确的必要，但是只有具有这些品质的作品才能使观赏者不须有所增加，只须把艺术家所已给出的一切接受过来和再现出来就行了。一个人须等到自己心中有比埃及人更高的对自己的个性的感觉，才会不再满足于艺术中不明确的和浮在表面的东西，才会要求知解力，理性，动

① 劳尔·罗歇特(Raoul Rochette, 1789—1854)法国考古学家。

态，表情，灵魂和美在艺术作品中发生效力。

b）希腊和罗马的雕刻

我们看到这种对自己的个性的感觉只有在希腊人当中在雕刻里才初次完全活跃起来，因此他们消除了前一阶段埃及雕刻的一切缺陷。但是在这种向前的发展里，也并不是由还属象征型的那种雕刻的不完善一跃而就攀登上古典理想的完善。象我前已屡次说过的，理想在它自己的领域里，如果要提升到一个较高的阶段，就先须扫除阻碍它达到完善的那种缺陷。

1）我在这里要约略提到伊琴岛和古代艾屈鲁里亚[①]的艺术作品，作为古典雕刻本身的起源。

这两个阶段或风格一方面已超越了埃及人所抱的那种观点，即不再满足于按照传统陈规，抄袭一些虽非违反自然，却毫无生气的形式，并且不再满足于只提供一种形象，使想象从中可以抽绎出或回想起一种宗教的内容，但是这种形象并不能使观赏者见出作品确已表现了艺术家自己的思想和活力。

但是另一方面理想艺术的这个准备阶段却也还没有达到真正的古典阶段，因为它一方面还受定型的因而也是无生气的东西的束缚，另一方面它尽管已在走向生气和运动，而在开始时却只限于自然事物的生气和运动，还不能达到由精神灌注生命的那种美，只有这种美才能表现出精神的生命和它的自然形象的不可分割的统

---

① 伊琴岛在伊琴海的萨洛里克海湾里，距雅典不远，它是繁荣的商业中心，公元前六世纪至五世纪以艺术特别是雕刻著称。它本来独立，公元前429年为雅典征服。艾屈鲁里亚(Etruria)在意大利中部，即后来的塔斯康省，在罗马时代它有很高的文化。

一，而这种完满的统一所取的一些个别形式可以来自对现成事物的观照，也可以来自艺术天才的自由创造。

关于伊琴岛的艺术作品是否属于希腊艺术范围的问题过去曾引起争论，只有到最近，人们对这类艺术作品才有较精确的认识。在艺术处理方面，头部和身体的其余部分在这类作品中有本质上的差别。头部以外，整个身体都显出对自然的最真实的了解和摹仿。就连皮肤上的一些偶然形态也摹仿出来了，在雕刻加工上所显出的对处理大理石的卓越本领是值得惊赞的。筋肉雕得很突出，身体的骨骼也标志出来了，形象雕得很谨严厚实，但是显出对人体的精确知识，使得人物产生逼真的幻觉，用瓦格纳①的话来说，看到这类作品，人们就感到一种恐惧，不敢动手触摸它们。(《论伊琴岛的雕刻作品，附谢林②的艺术史方面的评注》，1817)

但是在头部的雕刻施工之中，忠实描绘自然的原则却被完全抛弃了。雕像中所有的头都是按照一个模样雕成的，不管动作，性格和情境方面有多么大的差别。鼻子都是尖的；额头仍然是向后缩的，并不是自由直立的；耳朵竖得很高；眼睛的缝切得很长，平板无起伏，斜立着；口总是闭着的，口角向外扯起而不是低垂；腮帮也是平板的，下颚却很厚实，现出棱角。头发的样式和衣服的褶纹也是千篇一律的，其中占统治地位的是对称原则(这在雕像的姿势和群像的组合中特别显著)，再加上一种特别美观的雕饰。人们有时把这种千篇一律归咎于民族性格中审美能力的欠缺，有时归咎于对一种还未发展完善的艺术的老传统的尊敬束缚了艺术家的手

① 瓦格纳(J.M.Wagner,1777—1858)，德国雕刻家。

② 谢林(E.W.J.Schelling,1775—1854)，德国哲学家和美学家。

腕。但是一个凭自己个性和自己作品活着的艺术家不会让自己的手腕这样受束缚，所以这种本来具有熟练技巧而却拘守定型的情况只能归咎于一种精神上的束缚，使艺术家不能在艺术创作中保持独立自由。

最后，雕像的姿势也还是千篇一律的，与其说是僵硬，不如说是粗鄙和冷漠无情，战士们的姿势有些象手艺人在干活，例如细木工匠在刨木料。

如果要从这里所描述的情况得出一般性的结论，我们可以说：这类作品显出遵守传统和摹仿自然的矛盾，对于艺术史虽是极有趣的现象，却缺乏由精神灌注的生气。象我在本卷第二章已说过的，精神只有在面貌和姿势上才能表现出来。身体的其余部分固然可以显示出精神的自然差异如年龄和性别之类，但是真正属于精神的东西只能通过姿势表现出来。但是在伊琴岛的雕像上面貌和姿势还是比较缺乏精神的。

艾屈鲁里亚的艺术品，就可以凭题字断定是真迹的那部分来说，显示出水平较高的摹仿自然的方式，在姿势和面貌特征上较自由，实际上有一部分很接近真实人物的造像。例如文克尔曼提到有一座男像，看来简直就是造像，显得是较晚期艺术的作品。这个男像和真人一般大，他代表一个演说家，一个做官的尊严人物，在表情和姿势上显得自然无拘束而又有明确的性格。这是一件值得注意的有特色的作品，可惜在罗马的土壤上起初就符合乡土习性的并不是理想而是实际的散文性的自然。

2）其次，雕刻的真正理想，如果要达到古典型艺术的最高峰，首先就必须摆脱定型和对传统的崇拜，使艺术创作的自由有发挥

作用的余地。要达到这种自由的唯一路径一方面在于把意义的普遍性完全纳入形象的个性里，另一方面在于把感性的形式提到精神意义的正确表现的高度。只有这样，艺术才能摆脱掉古老艺术在起源时所现出的那种呆板和拘束以及内容意义溢出个别表现形式的情况，从而获得一种生动活泼的风格，其中人体形状既不再有传统定型的那种抽象的千篇一律，也不至再产生艺术所描绘的就是真正的自然那种错觉，从而迈进到古典理想的个性，这种个性既使形式的普遍性由于体现在个别具体的形象里而显得是活的，又使这具体形象的感性的实际存在成为精神灌注生命的完满表现。这种生动活泼不仅见于整个形象，而且也见于姿势，运动，服装，群众组合，总之，见于我在上文所谈到和加以区分的一切方面。

在这里结成统一体的是普遍性和个性，无论是在单纯的精神内容方面，还是在感性形式方面，普遍性和个性都必须处理得协调一致，然后彼此才能不可分割地结合起来，这才是真正古典型艺术。但是这种统一本身又有阶段之分。在一个极端，理想还偏向崇高和谨严，虽不反对表现个别人物情感和活动，却仍更严格地使个性受普遍性的统辖。在另一极端，普遍性却逐渐消失在个性里，因而丧失了它的深度，为着弥补这个损失，只会尽量发展个别的和感性的方面，因此就从崇高降落到愉快、俊俏、爽朗和媚人的秀美。在这两极端之中还有一个第二阶段，它把前一阶段的谨严推向较多的个性，却还没有达到把单纯的秀美当作主要的目的。

3）第三，在罗马艺术里，古典型雕刻就已开始瓦解。在罗马艺术里构思和创作的指导原则已不是真正的理想；精神灌注生命的诗意，完满表现的内在的芬芳和高贵，这些真正的希腊造型艺术

的优美品质都已消失了，代之而起的在大体上是对真实人物造像的偏好。艺术里这种强调自然真实的倾向在各方面都表现出来了。不过罗马艺术在它自己的限度里毕竟维持住一种很高的水平，只是由于缺乏艺术作品的真正的完美，和真正意义的理想的诗意，它在本质上落后于希腊艺术。

c）基督教的雕刻①

谈到基督教的雕刻，它一开始就有一种关于掌握方式和表现方式的原则，这个原则并不象希腊的想象和艺术的理想那样紧密符合雕刻的材料和形式。因为象我们在第二卷已经说过的，浪漫型艺术所要处理的是脱离外在世界的内心世界，是收心内视的精神的主体性，这内心世界固然也显现于外在事物，但让这外在事物独立地按照它的特殊性出现，不需要和内在的精神的东西融成一体，象雕刻的理想所要求的。哀伤，肉体的和精神的苦痛，殉道和忏悔，死和复活，精神主体的人格，内心生活，爱情，情绪和心情——这些才是浪漫型的宗教幻想的独特内容，对于这种题材，作为一种空间整体的抽象的外在形象以及还未经理想化的只作为感性物质而存在的材料②既不能提供一种洽当的形式，又不能提供一种适合的材料。因此雕刻在浪漫型艺术里并不象在希腊那样向一切其它艺术及其整个客观存在提供基本特色。雕刻在浪漫型艺术里比不上绘画和音乐，这两门艺术才较适合于表现内心生活和由精神渗透的外界特殊事物。在基督教时代我们当然也遇到许多运

① 即浪漫型雕刻，主要鼎盛于中世纪基督教流行时期。

② “外在形象”指人体形象，“感性材料”指花岗石和青铜之类。

用木料，大理石，青铜，以及镶金镶银的雕刻作品，显出雕刻师的卓越的才能，但是基督教雕刻毕竟不象希腊雕刻那样成为能造出真正合式的神像的艺术。宗教的浪漫型雕刻比起希腊雕刻却更是建筑的一种装饰。圣徒们大半摆在小楼阁和斜撑柱的神龛里或是门的入口。基督的诞生，受洗，临刑和复活以及基督生平中许多其它事件乃至最后审判之类宏伟图景，由于它们本身的丰富多采，适宜于制成浮雕，安置在教堂的门上，墙壁上，合唱队的座位台上，受洗池上，这些浮雕很容易降落到成为阿拉伯式的花纹。由于主要是表现内在精神生活的，这整套浮雕都带有绘画的原则，往往超过理想的雕刻原则所能允许的程度。从另一方面来看，这类雕刻在题材上采取了较平常的生活，因而更接近真实人物的造像。这种造像式的雕刻象绘画一样，也不避免采用宗教的艺术表现方式。例如摆在德国纽伦堡市场里的一座卖鹅人的雕像曾得到歌德和迈约的高度赞赏，这是一个用青铜雕得（用大理石就不适宜）极为生动的乡下佬，他的左右胳膊下都夹着一只鹅，拿到市场去卖。此外，在圣赛巴尔都斯教堂以及许多其它教堂和建筑里，也有许多作品，特别是在彼得·费肖尔①时期以前的，表现基督临刑之类宗教题材，也使人清楚地认识到这种描绘形象，表情，仪容姿势等方面侧重特殊细节的雕刻方式，特别是在表现不同程度的苦痛方面。

浪漫型雕刻往往走上最错误的迷途，只有在一种情况下它才最忠实于真正的雕刻原则，那就是在它又更紧张地追随希腊雕刻，无论是用古代的方式处理古代的题材，还是在用符合雕刻原则的方式处理英雄和国王的站像和真实人物的造像时都力求接近古代

① 费肖尔(Peter Vischer, 1487—1527)，德国雕刻家。

风格。近代的情况特别如此。就连在宗教题材的范围里，雕刻也还会做出卓越的成绩。在这里我只须提起米琪尔·安杰罗[①]。他的《死了的基督》[②](柏林皇家博物馆里有复制品)是令人赞赏不置的。比利时布鲁基圣母教堂里的圣母像也是一件卓越的作品，有些人不认为这是真迹。我个人特别喜爱立在布列达的拿骚伯爵[③]墓上的纪念坊(参看黑格尔的《杂文集》,第二卷,561 页)。伯爵和他的夫人的像是按生前身体体积用雪花石膏岩雕成的，躺在一块黑大理石上。这块石头的四角站着越顾路斯,汉尼伯尔,凯撒和一位取鞠躬姿势的罗马战士,这四人头上顶着另一块黑大理石,和脚下踩的那块一样。如果看到象凯撒这样的一个人物由米琪尔·安杰罗造成雕像,这就会更有趣了。但是在处理宗教题材上,需要有象米琪尔·安杰罗这样的大师的智力和想象力,气魄，彻底性，勇气和艺术本领，才能把古代的雕刻原则和浪漫型艺术中的内心生活结合在一起,显出独特的创造性。因为象我前已说过的,基督教心情以宗教的观照和想象为其顶点，它的整个倾向并不是朝着古典形式的理想性的，只有这种古典形式的理想性才构成雕刻艺术的最重要的也是最高的原则。

从此我们可以离开雕刻,转到艺术构思和表现的另一个原则,实现这个原则也需要另一种感性材料。在古典型雕刻里，中心是人的客观的**具有实体性**的个性,它把人的形象提高到一个地位,以

① 米琪尔·安杰罗(1475—1564)文艺复兴时代意大利的最大的雕刻家,《摩西》是他的杰作之一。他也擅长绘画和建筑。罗马圣彼得大教寺及其壁画和雕刻就是他的杰作。

② 英译注:也许指罗马圣彼得大教寺的圣玛利抱基督尸体的像(La Pietà)。

③ 布列达是荷兰的一个城市，拿骚原是德国一个小郡，拿骚伯爵威廉一世父子都献身于反抗西班牙解放荷兰的斗争。

至抽象地把它定作单纯的形象的美，用它来表现神。所以人，就他表现在古典型雕刻的内容和形式来看，还不是完整具体的人；艺术的拟人主义在古代雕刻里还没有尽量实现，因为他不仅缺乏客观的，直接的绝对特殊性和普遍性处于同一体的那种人性，而且也缺乏一般人通常叫做“凡人的”那一方面，即主体的个性，例如人的弱点，个别性，偶然性，任意性，直接自然性，情欲等等①，这一方面也要纳入上述普遍性里，才能使全部个性，即就他的整个生活范围或现实生活无限广阔的天地来看的主体，显现为在内容和表现方式中起决定作用的原则。

在古典型雕刻里，上述两方面之一，即凡人的直接自然方面，只出现在动物，半动物，林神之类身上，并不反映到人的主体性里或是作为否定面放在人的主体性里。有时这种雕刻只有在愉快的风格里，才顺本身的倾向转到特殊具体的外在方面，这种风格表现为无数样式的谐趣和奇思幻想，这些在古代雕刻里是要避免的。这种雕刻却缺乏主体方面的深度和无限性的原则，即精神与绝对的内在的和解，人和人性与神的理想的统一。基督教的雕刻固然把符合这种的内容表现出来了，但是它的艺术表现方式正足以显示出雕刻并不适宜于表现这种内容；所以还要其它艺术来做雕刻所不能做的事。由于这些新的艺术②是最符合浪漫艺术类型的，我们可以把它们总称为“浪漫型艺术”。

① 即作为动物生来就有的一切。

② 即绘画和音乐。



第 三 部 分

浪漫型艺术



序　论

我们在上文已经说过，雕刻过渡到其它几门浪漫型艺术的一般转变是由于主体性原则既侵入了内容，又侵入了表现方式。主体性这个概念所指的是精神从外在世界退回到自己的内心世界所获得的观念上的自为(自觉)存在，从此精神就不再和它的肉体结合成为不可分割的统一体了。

这个转变所以就使得雕刻原有的那种实体性的客观的统一，那种各部分契合无间和融贯一致的静穆和完满自足的状态，遭到瓦解和分裂了。这种分裂可以从两方面来看：一方面，就内容意义来说，雕刻把精神的实体性因素和还不自觉为个别主体的个性直接结合成为统一体，从而造成了一种客观的统一体，这里"客观"因素指一般永恒的，不可变动的，真实的，不带任意性和个别特殊性的那种实体性因素。另一方面，雕刻却仍把精神的内容意蕴完全融化到肉体里去，把肉体当作能从精神内容方面获得生气灌注和意义的方面，从而造成一种新的客观的统一，这里"客观的"是指和主体的内心生活相对立的外在的实际存在的外在世界①。

这种初次由雕刻协调起来的两方面既然分裂了，精神于是退回到它本身，就和一般外在自然相对立，也和它本身的肉体相对

① 前一种客观的统一体指普遍性与个性的结合为雕刻的内容意义，后一种新的客观的统一指雕刻作品完成了有实体性的个性与人体形状的统一。

立,而且就连在精神领域本身,精神的客观实体性,和有生命的主体的各别情况也分裂了,前此融成一体的两方面(在浪漫型艺术里)就互相对立,各自独立自由了,因此它们也就以这种各自独立的状况受到艺术的加工而表现出来了。

1. 因此从内容方面来看,我们看到的一方面是精神的实体性,即真实和永恒的世界,亦即神性的东西,但是按照浪漫型艺术的主体性原则,这种神性的东西是作为主体或人格,作为自觉的绝对所具有的无限精神性,作为代表精神和真实的神,而由艺术去掌握和表现出来的。和这方面相对立的是尘世凡人的主体性,这种凡人的主体性既然不再和精神的实体性紧密结成一体(直接统一),就要按照它的全部凡人的特殊性展现出来;凡人的整个心境和丰富的表现也可以由艺术去处理。①

主体性原则是神和人这两方面所共同的,也就是说,它成了这两方面重新统一的结合点。因此,绝对既显现为活的实际的主体,即凡人的有限的主体性,也显现为实在的活的绝对实体和真实的神的精神所具有的精神的主体性。但是这样重新获得的统一不再具有原来雕刻所表现的那种直接性,现在只是一种结合和调解,基本上是两个不同方面的妥协;按照它的概念,它只有在内心里或在观念里可以充分显现出来。②

在本书的总序论里(卷一,103—104页)我已经说过,当雕刻理想既已把神的本身真纯的个性表现于完全符合这种个性的肉体,

① 主体性有两种,一是和精神的实体性或神性亦即和普遍理想相结合的主体性,一是脱离神性的凡人的主体性,两种都可以表现于艺术。

② 浪漫型艺术所表现的主体性的统一只能从观念上来了解,不能直接由具体的外在形象充分显现于感官。

就成为可凭感官察觉，如在目前的对象了，神的信士群众面对着这个对象就把它作为精神的反映了。但是退回到本身的精神只能把精神本身的实体体会为精神，即体会为主体，从此就符合个别主体性与神在精神上相和解的原则。不过作为个别的主体，人也还有他的偶然的自然存在，以及范围大小不等的有限的兴趣，需要，目的和情欲，在这方面结合到上述神的观念和与神的和解上去。

2. 其次，就表现外在方面来看，它的特殊细节不但成为独立自主的，而且有权利显出它们的独立自主性，因为主体性原则不容许内在方面和外在方面在各部分和各种关系里都达到彻底的互相渗透。事实上这里主体性是自为存在或自觉的主体性，离开了它实际存在而退回到观念世界，即回到情感，情绪，心境和观感等等内心生活方面去了。这些观念性的东西固然也显现出它们的外在形象，但是在这种显现方式里这外在形象所显出的只是一种原来自为存在或是独立的内在主体的外在方面。所以古典型雕刻中那种肉体和精神的紧密联系虽没有消失，以至于毫无联系，却也联系得很松散，使得两方面虽互相依存，却仍在这种联系中保持各自的特殊的独立性；或是纵使达到一种较深刻的结合，精神性因素毕竟越出它们和客观外在事物的融合，而成为发出光辉来照耀全体的中心。由于客观实在方面这样相对地增加了独立性①，这里的重点固然大半移到对外在自然及其最特殊的孤立的对象上，不过尽管认识多么忠实于自然，这些对象在这种情况之下，却仍须显出它们上面有一种精神因素的反映，它们在实现于艺术之中，仍须显出就连在极端的外在事物上毕竟还有精神的参预，理解的活跃以及

① 由于精神和肉体(客观的实在的方面)的联系变得松散了。

心灵的体验,也就是说,还表现出一个内在的观念性的方面①。

所以大体说来,主体性原则带有双重的必然性,一方面它必然要抛弃精神和肉体的紧密的统一,或多或少地对肉体持否定的态度,以便把内在的(精神)从外在的(肉体)中单提出来;另一方面它也必然要替精神的和感性的(物质的)两方面的变化,分裂和运动的特殊细节开辟自由发挥作用的场所。

3. 第三,这个新的原则②也适用于艺术完成新的表现方式所用的感性材料或媒介。

3a) 前此各门艺术的材料都是单纯的物质,即有重量有体积的物质,具有空间存在的整体③,在单纯的抽象的形象里也还是用这样的材料。一旦把主体方面本身经过特殊具体化的内在的东西④纳入这种材料里,为着要使内在的东西显现得很清楚,就要一方面把这种材料的空间整体消除掉,使它由直接存在的自然状态转化为一种由精神造成的外貌⑤;另一方面却要使形象和形象外表在感性的可见性上见出新内容所要求的全部特殊具体的显现⑥。艺术在浪漫型艺术里首先仍应在感性和可见性的领域里活动⑦,因为由于前此的发展过程的结果,内在的东西固应理解为意识在意识本身里的反映⑧,却也显现为它由外在界和肉体返回到

① 偏重描绘外在自然的艺术作品毕竟还须反映出主体精神。

② 即主体性原则。

③ 指占三度空间的立体。

④ 即精神因素,或观念性的东西,如观念感想之类。

⑤ 指绘画转化雕刻材料的立体为平面,平面材料观念性较强,因为由平面想象到立体,要通过观念活动。“外貌”与“整体”对立。

⑥ 绘画比雕刻要求更详尽的形象和更具体的细节。

⑦ 说明绘画还不能完全是观念性的,感性方面还是主要的。

⑧ 观念性的东西是由主体自觉的。

内心世界的过程，亦即自认识的过程。从浪漫型艺术第一阶段（绘画）的观点来看，这个过程还只有在自然的客观存在和精神的肉体存在上才能表达出来。[①]

在几种浪漫型艺术之中最初的一种所以还须按照上述方式把它的内容表现于外在的人体和一般自然事物形状的形式，使它成为可以眼见的，但已不是停留在雕刻的那种感性和抽象性里。解决这个课题就是绘画的任务。

3b）绘画既然不是象雕刻那样以精神与肉体的绝对完全地融成一体为它的基本特征，而是表现凝聚在本身上面（或收视返听）的内心世界，所以占空间的外在形象对于精神主体性并不是一种真正适合的表现媒介。因此，艺术就抛弃了以前各阶段的形象化方式，不用占空间事物的结构而用在时间上起伏回旋的声音结构；因为声音只有通过否定占空间的物质，才获得观念性较强的时间上的存在，符合根据主体的亲切体会把自己当作情感来掌握的那种内心生活，因而能够把心灵的内在运动中的每一种内容意蕴都恰如其分地表达于声音的运动。遵照这种表现原则的是第二种艺术，即音乐。

3c）因此，音乐无论在内容上，在感性材料上，还是在表现方式上，都和造型艺术相对立，紧紧地把握着内心生活的无形象性。但是艺术，按照它的完整的概念来说，所要表现出来供人观照的不仅是内心生活，而且还要包括内心生活在外在现实中的显现和实

① 在领会外在事物形象（起观念）时，主体已由外在事物本身回到自己的内心世界，但这一活动毕竟还要凭外在事物的感性方面才表达得出，还不能脱离客观事物的可以眼见的因素，至少在浪漫型艺术中最早的一种即绘画里是如此。

际情况。如果艺术抛弃这种在实在界的实际显现，因而也就要抛弃客观现实的可以眼见的形状，而只顾到内心生活的因素，其结果就会使它终须回到的客观现实不再是真实的客观现实而只是一种观念中的客观现实，一种为内心观照，想象和情感而塑造出来的外在形象，而这种外在形象的表现，作为进行创造的精神[①]在自己的独特的领域里向其他精神的传达，只把描述所用的感性材料作为传达手段(媒介)来用，因而把这种感性材料降低成为一种本身无意义的符号。采取这种立场的就是诗，即语言的艺术。正如精神原已通过所习用的语言使其它精神了解自己，现在诗就用这种语言作为体现它的艺术作品的艺术工具[②]。诗同时也是一种普遍性的艺术，通用于一切艺术形式或一切类型的艺术[③]，因为诗能把精神的整体按它所含的因素完全展示出来；只有在精神对自己的最高的内容意义还没有清楚地意识到，而只能在对它是外在的和另样的事物的形式和形象里才意识到自己的蒙眬预感时，诗才没有用武之地。[④]

---

① 指艺术家，下文"其他精神"指听众。

② 这段说明诗不象绘画直接运用外界事物的感性形象，而只运用代表观念或意象的语言。语言的文字本身无意义，只是意义的符号，所以在各种艺术中诗是观念性(与直接感性对立)最强的。

③ 诗的原则通于一切艺术，一切艺术里都有诗。

④ 诗须假定精神主体的自觉，所以在精神发展的最初阶段，即象征型艺术的初级阶段，自我意识还很蒙眬，诗还不能出现。这并不符合历史事实，在各民族中诗歌出现都很早。

第一章 绘画

雕刻的最适合的题材是静穆的具有实体性的沉思的人物性格，他的精神个性完全渗透到肉体存在里而流露出来，而精神的这种体现所用的感性材料单从形象本身上看就是适合于表现精神的。雕刻中眼光不露的形象既没有把内在主体性的焦点，或心情的生动活泼和最亲切的情感的灵魂，凝聚为内心生活的集中状态，也没有使它们分散成为精神的运动，显出精神与外在界的差异以及精神本身内部的差异。就是因为这个缘故，古代雕刻作品有时使我们感到冷淡枯燥。我们对它们并不流连不舍，如果流连不舍，也只是为着要对它进行科学的研究，研究形象及其个别部分形式之间的微妙差别。我们不能责怪人们对本应引起浓厚兴趣的高明的雕刻作品感觉不到浓厚兴趣。因为我们先须学习，然后才能欣赏这类作品。我们或是不能马上就感觉到它们的吸引力，或是不久就认出整体的一般性格，如果要认识比较透彻些，就还要先研究其中是否还有什么更远的旨趣。但是要通过研究，思索，渊博的知识和频烦的观察才能引起的欣赏并不是艺术的直接目的。此外，如果要通过这样兜圈子才能达到欣赏，那就要求一个人物性格要有发展，要表现于向外的活动和动作以及内心生活的特殊具体化和浪漫化，而这个要求却是古代雕刻作品永远不能满足的。所以我们对绘画感到比较亲切。因为绘画才第一次开辟路径，让有限

的和本身无限的两方面主体性原则，亦即我们自己的存在和生活的原则，能发挥作用；在绘画的作品中我们看到在我们自己身上起作用和活动的东西。

雕刻所表现的神对于观照者是一个纯粹与观照者自己对立的对象，在绘画里神本身却显现为一个活的精神主体，降临到他的信士群众当中，使其中每一个人都有可能使自己和神建立精神上的契合与和解。因此，绘画里实体性的东西不是一个离世独立的僵化的个体，象在雕刻里那样，而是参加到群众团体里去，就在群众团体里显出自己的特殊性。

这同一个原则既把主体和他自己的肉体以及一般外在环境区别开来，也把内心生活和这些外在因素联系起来。经过这种主体的特殊具体化，一方面显出人离开神，自然，以及旁人的内在的和外在的存在而独立，另一方面也显出神和他的信士群众之间以及个人和神，自然环境和人类存在中无限复杂的需要，目的，情欲，动作和活动之间的最亲密的关系和牢固的联系；这种特殊具体化的范围包括全部运动和生活情况，这些题材无论在内容上还是在表现手段上都不是雕刻所能处理的，但是这些绘画以前的艺术所没有的无限丰富的题材和多种多样的广阔的表现方式在绘画里都作为新的因素而进入艺术领域里了。所以主体性原则一方面是特殊具体化的根据，另一方面也起和解和结合的作用，绘画就是把前此属于两门不同的艺术的东西统一在同一作品里：一方面是由建筑加以艺术处理的外在环境，另一方面是由雕刻去表现的精神的内容意蕴。绘画把它的人物摆在也是由它自己的创造的外在自然或建筑周围里，同时却也能通过构思中的心情和灵魂，把这些外在因

素转化为一种主体内心的反映，因为它能在主体和画中形象的精神之间建立一种协调一致的关系。

这个原则就是绘画对前此的表现方式所带来的新的贡献。

关于较详尽的讨论所应采取的程序，我们拟划分如下：

第一，我们要再研究一下绘画按照概念所具有的一般性质，这要从三方面去看，即绘画所专用的内容，与这内容协调一致的材料以及由这种内容和材料所约制的艺术处理方式。

其次就要阐明由这种内容和表现方式所决定的一些特殊定性，并且界定适合于绘画的题材以及构思，布局和着色。

第三，通过这些特殊定性，绘画分化成各种不同的学派，这些学派象在其它各门艺术里一样，也有它们的历史发展阶段。

1. 绘画的一般性质

我在上文已经说过，绘画的基本原则在于内在的主体性，其中包括天上和地面的情感，思想和动作的生动活泼的情况，多种多样的情境以及它们在肉体方面的各种外表显现的方式，因此，我把绘画的中心摆在基督教的浪漫型艺术里。这种看法可能马上引起这样的非难：不仅在古代也可以找到卓越的画家，他们在绘画里也达到了象雕刻那样最高的成就，而且还有些其他民族，例如中国人，印度人和埃及人等等在绘画方面也很驰名。绘画所采用的题材和表现这些题材的方式既是多种多样的，它当然就不会局限于某一民族，而会在各民族之中广泛流行。但是问题的关键并不在此。如果我们单从经验来看，这样或那样的作品，以这种或那种方式，

曾由这个民族或那个民族在极不同的时期创造出来过，这确是事实，但是更深刻的问题在于绘画的原则，在于研究绘画的表现手段以及确定在本质上正和绘画的形式和表现方式协调一致的那种内容，只有这种形式才适合这种内容。

古代绘画只流传下很少的遗迹，其中一些作品既不是古代最优秀的作品，也不出于当时名画家之手。至少就从古代私人住宅中所发掘出来的绘画作品来看，情况确实如此。但是在审美趣味的精致上，选题的合式上，组合布局的清楚上以及在创作施工的轻巧和着色的鲜明上，这些作品毕竟引起我们惊赞。例如庞培① 城中发掘出的所谓悲剧诗人住宅中的壁画就有这些优点，这些壁画所根据的蓝本当然还具有更高的优点。可惜的是古代名画家的作品都没有流传下来。不管这些原始的绘画作品多么优异，我们还要说，古代人在雕刻方面虽然达到无与伦比的美，在绘画方面却没有达到绘画在中世纪基督教时代特别是在十六七世纪所达到的那种高度发展。在古代这种绘画落后于雕刻的情况是理所当然的，因为希腊世界观的真正核心最符合雕刻的原则，其它艺术在这方面都比不上雕刻。在艺术里精神内容和表现形式是不可分割的。如果我们要问绘画为什么只有通过浪漫型艺术的内容才能达到它的独特的高峰，那么，回答就是：为绘画的高度完美开辟道路而且使这种高度完美成为必然的正是亲切的情感和深心的苦乐所构成的较深刻的由精神灌注生命的内容意蕴。

① 庞培原是意大利南部由罗马人建筑的一个供游玩的城市，公元一世纪因火山爆发和地震把它淹没在地下，十八世纪中叶才被人发现，发掘出一些建筑和艺术品，有些壁画很引人注意。

关于这一点我姑且再引前章已引过的劳尔·罗歇特所举的埃及女月神伊什斯把她的儿子浩鲁斯抱在膝上那座雕像的处理方式的例子。这个题材和基督教艺术中的圣母抱圣婴在大体上是相同的。但是这两种作品在构思和表现的方式上却大不相同。埃及的伊什斯，照她在浮雕中所表现的情况来看，看不出是一个母亲，没有一点慈爱，没有一点灵魂和情感的表现，就连生硬的巴赞庭的圣母像也还不至如此。试想一想圣母抱圣婴这个题材在拉斐尔和任何其他意大利的大画家的手里曾经产生过的结果；每一笔一划表现出多么深挚的情感，多么亲切和丰富的精神生活，多么崇高而美妙，多么和谐地熔化人情和神性于一炉的心灵；再试想一想这同一题材由同一画家，特别是由许多不同的画家表现于变化无穷的形式和情境；那位母亲，那纯洁的少女，那肉体的和精神的美，那崇高而又秀美的神态，这一切还有更多的东西都轮流地突出地表现成为表现中的主要特点。但是显示出大画师本领的而且产生这本领的首先不是形式的感性美而是由精神灌注的生气。

希腊艺术当然已远远超过了埃及艺术，而且也已把人的内在精神的表现用作题材，但是它还没有达到基督教艺术所表现的那种亲切而深刻的情感，而按照它的整个性格，它也并不追求这种情感的振奋。例如我已屡次提到的林神抱着年幼的酒神雕像就具有最高度的优美可爱的性质。照料酒神的那些女林神们也是如此，整个情境表现出最美的布局，象一颗小宝石。在这座雕像里也看到无拘无碍无忧无虑的对婴儿的母爱，但是除开母爱以外，这里的表情却丝毫见不出基督教绘画里的那种内在的灵魂和深刻的心情。古代人固然也曾作出一些很优异的人物造像，但是他们对自

然事物的理解以及他们对人和神的情况的看法都使他们不能在绘画方面表现出基督教绘画里的那种亲切的激情和灵感。

但是绘画之所以必须要求这种主体方面的灵魂贯注，其原因还在它所用的材料。因为让绘画施展手段的感性因素是伸延开来的平面以及由着色加以特别具体化的形状，通过这些因素，提供观照的客观事物的形式已由原来实际存在的形状转化成为一种由精神改造出来的艺术表现。就是根据这个关于材料的原则，外在的事物就不再凭它的实际存在而独立地发生效力，尽管它也是由精神灌注生命的，而是应在这种实际存在中转化为一种单纯的内在精神的表现，作为精神性的东西而独立地呈现于观照。正是这种内在精神要用外在事物的反映来把自己作为内在的东西而表现出来。其次，绘画使它的题材现在平面上，这平面就已可以独立地造成环境背景以及各种牵连和关系，而颜色作为使显现的形状特殊具体化的手段，也要求内在因素特殊具体，这内在因素只在通过明确的表现，情境和动作才能变得很清楚，因而就要求要有变化，运动以及特殊具体的内在的外在的生活。但是我们已把这种单纯的内心生活原则（这种内心生活在实际显现中既和多样化的外在事物的形象结合在一起，而又离开这种具体存在而退回到它本身，成为收心内视的自为存在）看作浪漫型艺术的原则，所以只有在浪漫型艺术的内容意蕴和表现方式里绘画才能找到它的唯一的完全适合的对象。我们也可以反过来说，浪漫型艺术如果要实现于作品，必须寻找一种和它的内容相适合的材料，而它首先找到这种材料的地方是在绘画里，所以绘画在采用浪漫型艺术以外的题材和处理方式时，总不免或多或少是拘泥形式的。因此，在基督教绘画之

外尽管还有东方的，希腊的和罗马的绘画，绘画在浪漫型艺术范围之内所达到的高度发展毕竟是绘画的真正的中心或最高峰。我们谈到“东方绘画”和“希腊绘画”时，只能象我们尽管认为雕刻植根于古典理想，只有在表现古典理想时它才达到真正的高峰，而仍谈到一种“基督教雕刻”那样，这就是说，我们终须承从，绘画只有在浪漫型艺术的题材里才能找到它的内容，浪漫型艺术的题材才完全适合绘画的手段(媒介)和形式，所以也只有在处理这种题材时，绘画才能充分利用它的手段(媒介)。

既已确立了这些要点，从此就可以约略讨论绘画的内容，材料和艺术处理方式了。

a) 绘画内容的基本定性

我们已经见过，绘画的内容的基本定性是自为存在的主体性。

1) 因此，从内在的方面来看，个性不能完全纳入实体性里，而是要显出作为主体，这种个性本身就已含有它所表现的内容意蕴，包括它的全部内心生活，即它所特有的那种生动的思想和情感；另一方面外在的形象也不能显得象在雕刻里那样，完全受内在个性的统治。因为主体性尽管把外在形象作为适合于自己的客观存在而渗透到它里面去，同时它却又在这种统一体中从客观事物缩回到它本身，由于这种凝神状态，对外在事物就漠不关心，听其自由。所以正如在内容的精神性因素，主体性中的个别特殊因素和普遍性的实体并不直接结合成为一体，而是主体要反躬内省，以便达到自为存在的顶点那样，在形象的外在方面，特殊性和普遍性也不象在雕刻里那样融成一体，而是由个别特殊的，因而也是偶然的无足

轻重的东西占优势，在经验的现实生活里，一切现象本来就已如此①。

2）第二个要点涉及绘画原则所决定的题材范围的推广。

自由独立的主体性一方面让全部自然事物以及一切领域的人类现实生活保持它们的独立的实际存在，另一方面却又能渗到一切个别特殊的东西里去，把它们变成内在方面的内容②；只有在这种和具体现实生活的融合中，主体性才显得是具体的有生命的，所以画家有可能把无限丰富的题材运用到它的表现领域里，这是雕刻所做不到的。整个的宗教范围，天堂和地狱的观念，基督和他的门徒和圣徒等等的历史，外在的自然，人类的事情，乃至情境和性格中最流转无常的东西，这一切在绘画里都可找到位置。因为个别特殊的，偶然的，任意性的兴趣和需要也属于主体性，所以也要由艺术来处理。

3）与此相联系的还有第三方面，这就是绘画以心灵为它所表现的内容。凡是在心灵里生活着的东西都以主体的形式存在着，尽管心灵在内容意蕴上也是客观的和绝对的。心灵中所起的情感固然也有普遍性的东西作为内容，不过作为情感，这普遍性的东西却不保持普遍性的形式，而是显现为我这一确定的主体，在这情感里意识到和感觉到我自己。为着把客观的内容意蕴按照它的客观性表现出来，我就要忘去我自己。因此，绘画固然通过外在事物的形式把内在的东西变成可观照的，它所表现的真正的内容却是发

① 这段大意：绘画不同雕刻，它已破坏了主客体的统一以及普遍性与特殊性的统一，以主体的特殊性为主，在内容和形式两方面都要运用实际生活中的一些琐屑事态和偶然因素。

② 因为外在事物可以反映内在精神。

生情感的主体性；因此，绘画就连在形式方面，也不能象雕刻那样提供很明确的观照对象，例如神像，而只能提供情感中发生的一些不很明确的观念。有一种情况好象和这个看法互相矛盾。我们也看到一些有名的画家往往选用人类的外在环境中例如山，谷，草地，溪流，树木，船，海，云，天，建筑物，房屋及其内部等等作为绘画的题材，而且用得卓著成效。但是在这类艺术作品中形成内容核心的毕竟不是这些题材本身，而是艺术家主体方面的构思和创作加工所灌注的生气和灵魂，是反映在作品里的艺术家的心灵，这个心灵所提供的不仅是外在事物的复写，而是它自己和它的内心生活。正是因为这个缘故，题材在绘画中显得无足轻重，而开始突出地显现为主要因素的是题材所体现的主体性。由于这种转向心灵（心灵在面对外在的自然界事物时往往只起一般的同情共鸣），绘画最不同于雕刻和建筑，而较近于音乐，形成了由造型艺术到音调艺术的过渡。

b）绘画的感性材料（媒介）

其次，关于绘画在感性材料上不同于雕刻的地方，我已屡次谈到一些最一般性的基本特点，所以现在只要讨论这种材料和它较便于表现的精神内容之间的较密切的关系。

1）在这方面首先应该讨论的就是这一情况：绘画压缩了三度空间的整体[①]。彻底的集中就会造成取消一般彼此并列关系的点以及这种取消过程所带来的不安定状态，象时间上的点那样。但

① 保留长度和宽度，取消了高度，成了平面。

是只有在音乐里才有这种彻底的否定①。绘画却仍保留空间关系,只取消三度空间中的一度,使面成为它的表现因素。这种把三度空间缩为平面的办法是由内在化或转向内心生活这个原则决定的,由于这种内在化,外在事物只有通过压缩它们处在空间整体中的那种形状,才能呈现于内心观念。

人们一般倾向于把这种压缩看作绘画中的一种任意的行为,因而是一种缺点。依他们看,绘画表现自然事物,应完全按照它们在实际中的样子,表现精神方面的思想和情感,也应借助于人体及其姿态;要达到这个目的,平面就很不够,不免落后于自然,因为自然是以完全另样的形式,即以完整的形状出现的。

1a) 绘画在物质空间方面,当然比雕刻更加抽象。但是这种抽象性远远不是由于纯粹任意性的压缩或是人的技能够不上描绘自然及其产品,而是由雕刻向前发展所必然要迈进的一步。雕刻就已经不是对自然的肉体存在所作的一种单纯的摹仿,而是一种来自精神的再造,因而把凡是不适合于待表现的内容的那些平凡自然生活中的方面都删除掉了。在雕刻中这样被删除掉的特殊因素之中有颜色,所以剩下来的只是感性形象的抽象品。在绘画里情形却相反,因为它的内容是精神方面内在的东西,只有在脱离外在事物而回到精神本身之中才能通过外在事物,作为精神的反映,而把精神表现出来。所以绘画虽然也是为观照而进行它的工作,在它的工作方式中却使它所表现的客观事物不再保存实际的完整的占空间的自然存在的状态,而变成精神的一种反映,在这种反映

① "否定"即取消空间上并列的关系,转化空间上的面为时间上的点。音波不形成面,它只是时间点的持续运动。

中精神只有在消除了实际存在，把实际存在改造成为一种供精神去领会的单纯的精神的显现，才能显示出那种客观事物的精神性。

1b) 因此，绘画必然要打破空间整体性。这种抛弃自然事物的完整形状的办法并不能归咎于人类才能的局限性。绘画的题材，按照它的空间存在来看，只是内在精神的一种显现，艺术把它表现出来是供精神领会的，它在空间实际存在中的那种独立性已消失了，和观众建立了一种比在雕刻中紧密的联系。雕像是孑然独立的，对观赏者漫不经心的，观赏者可以随意站在哪一个方面去看；他的立足点，他的走动和环行，对于雕刻作品来说，是无关宏旨的。如果要保持这种独立性，雕像就应使观赏者无论站在哪里都可以得到同一种印象。在雕刻里作品一定要保持这种独立存在，因为它的内容是内外都镇静自持，完满自足的，而且是客观的。在绘画里却不然，它的内容是主体性，同时也是本身经过特殊具体化的内心生活。绘画里固然也有观赏者和对象（作品）的分离，这种分离却立即消失，由于作品既是表现主体的，按照它的整个表现方式，就改变了目的方向，基本上只是为主体，为观赏者而存在，不是为作品本身而独立存在。观赏者仿佛自始至终就在作品里，在作品里就被考虑到的，作品就只是为这个主体的固定点而存在的①。为着保证作品对观赏的这种联系及其精神反映，实际事物的单纯外貌就已经够了，实际的空间整体性反而会起破坏作用，

① 这句法译作“作品是按照观赏者的意图而作出来的，它考虑到观赏者所处的那个固定点。”全段要义在于绘画作品不能离观赏者而独立存在，它必须同时是观赏者自己的精神反映，所以不能保持实物的三度空间的那种完整的独立存在。

因为如果按照实际空间整体性来表现，所观照的对象就会保持一种本身独立的存在，而不是只由精神来表现出，而且供精神自己观照的。自然不能把它的产品压缩成为一个平面，因为自然界事物本来有而且也应该有一种实际的独立存在；绘画所给人的满足并不是来自实际存在，而是来自对内心世界的外界反映所抱的纯然认识性的兴趣，因此绘画毫不需要按照实际空间整体性和构造把事物描绘出来。

1c）与这种压缩成平面的办法联系在一起的还有第三种情况：绘画比起雕刻，和建筑的关系更远。因为雕刻作品纵使本身独立地摆在公共场所或花园里，总要有一个用建筑方式来处理的基座；如果摆在房间，厅堂或庭院等等地方，那就有两种可能，不是建筑艺术只是为雕像提供环境，就是雕像用来作建筑物的装饰，所以雕刻和建筑之间有一种较紧密的联系。绘画却不然，它的作品无论是摆在遮蔽起来的房间里，敞开的厅堂里还是摆在露天里，都只须靠在一面墙壁上就行。绘画在起源时只有一个使命，就是填塞墙壁的平面。对于古代人，这个任务就够了，他们都用绘画来装饰神庙的墙壁，后来还用它来装饰私人住宅。哥特式建筑艺术的主要任务在于建造出一种规模宏伟的起遮盖屏障作用的教堂，所以墙壁提供更大的，可以说最大的，平面，但是只有在较早的镶嵌画① 里绘画才用来装饰建筑物内部和外部的空白的平面。较晚的十四世纪建筑却用建筑本身的方式来填塞巨大的墙壁，最宏伟的例子是斯塔市堡大教寺的正面主要部分。这部分除掉正门入口以

① 较早的高惕式教堂里用不同颜色的碎石或玻璃碎片镶嵌成花纹图案或神像，叫做 Mosaik。在巴赞庭(君士坦丁)东教会的教堂里这种镶嵌画更流行。

及玫瑰窗和其它窗户之外，空白的平面都用墙上的窗形花纹和其它人物形体装饰得很精美富丽，所以不再需要绘画。只有到建筑开始要求接近古代风格时，绘画才出现在宗教建筑里。不过总的说来，基督教绘画也是和建筑分开的，独立的，例如摆在祈祷室里和大祭坛上的大幅画。这种画当然也要接合它所陈列的地方的性质，但是此外它不只是用来填塞墙壁，而是象雕刻作品，独立地摆在那里。最后，绘画才被用来装饰公共建筑物的厅堂和房间，市政厅，宫殿乃至私人住宅，因此，它又和建筑较紧密地结合在一起，但是作为一种自由艺术，绘画毕竟不应由于这种结合而失去它的独特性。

2. 绘画有必要把立体化成平面，还另有一个原因：绘画的任务在于表现丰富的内心生活中经过特殊具体化的多种多样的细节。雕刻可以满足于纯粹局限在形象的空间形式里，绘画作为较丰富的艺术却不能如此，因为在自然界里空间形式是最抽象的，而现在绘画却要掌握住空间形式中特殊具体的细微差异，这就需要运用比较丰富多采的材料，也就是按照空间形式来表现的原则要运用在物理上界定得较细致具体的物质。这物质方面的各种差异如果要显出对艺术作品的重要性，空间整体就不能再是最后的表现手段(媒介)，就必须破坏三度空间的完整性，以便把物理方面的差异现象突出地表现出来。因为在绘画里体积(三度空间的)不是为它本身，按照它的实际的样子，而存在那里的，它只有通过上述物理方面的差异现象才能成为明显的，可以眼见的。①

① 大意是绘画为着突出表现事物的具体特殊的细节，就不得不把立体缩成平面，着重光和影以及颜色的处理，所谓“物理方面的差异现象”就是指光，阴影和颜色的差别

2a）如果要问绘画所用的究竟是哪一种物理的因素，回答就是光，一般事物要变成可以眼见的，都要靠光。

前此建筑所用的具体感性材料是有抵抗力和重量的物质，物质在建筑艺术里特别表现为施压力，支撑和被支撑之类的力量。有重量的物质向下施压力，支撑和被支撑之类的力量，这种用途在雕刻里也还没有完全废掉。有重量的物质向下施压力，因为它的物质的统一点① 不在它本身而在另一物体上，它要找出这个点，力求达到这个点，以便站得稳，这就是要通过其它物体的抵抗来支持住它，使它停在它的位置上。光的原则和还未发见自己的统一点的有重量的物质原则正相反。不管人们对于光还可以说出什么其它性质，有一点却无可否认，光是极轻的，没有重量和抵抗力，它总是纯粹自身与自身统一，因而也只是和自身发生关系，它代表最初的观念性，是自然的最初的自我。在光里自然才初次走向主体性，从此光就是一般物理界(自然界)的“我”，这个“我”固然还没有进展到成为特殊的个体，没有达到严格的完满自足，反躬内省的自我，却已消除了重物质的单纯的客体性和外在性，对重物质的感性的空间整体性加以抽象化。由于光具有较多的观念性，它就成为绘画的物理原素。②

2b）但是单纯的光只是作为主体性原则中的一个方面而存在，即作为上述观念性的统一而存在。从这个观点看，光只是起显

① 英译作“物质统一的中心”，疑指重心，或地心引力的集中点。

② 这段关于光的理论颇玄奥。原来唯心哲学家们把精神和物质绝对对立起来，认为光不是物质(这当然不符合近代物理学)，所以接近于精神，具有精神的内在主体性和观念性，取消了物质的主体性，外在性和客体性。其实光对绘画的重要，只是因为有光才能显出事物的形状。

现作用的，在自然界它一般只使事物成为可以眼见的，至于光所显现的那个特殊内容则是在光本身之外的客观事物，不是光而是光的反面，是暗。光使这个客观事物显现形状，距离等方面的差异，使它所照到的东西成为可以认识的，这就是说，使它的暗和不可见性或多或少地消失掉，使其中个别部分成为更是可以眼见的，例如观赏者站得愈近，看的就愈明，站得愈远，看的就愈暗。离开对象的具体的颜色来说，明与暗一般取决于光所照到的对象在不同的光的强度中距离我们观众的远近。在这样和对象发生关系之中，光显示出来的不再是单纯的光，而是本身已经特殊具体化的明与暗，光与影。明与暗的多种多样的配合就使对象的形象，对象与对象的距离以及对象与观众的距离成为可以识别出来的。这就是绘画所利用的原则，因为绘画的概念里本来就包含特殊具体化。如果从这个观点拿绘画跟雕刻和建筑比较，我们就会看到雕刻和建筑都按原来实际的情况去表现占空间的形状中的实际差异，让自然光的照明和观众所站的地位来产生光和影，所以在雕刻和建筑中对象的形状原来就已是饱满或圆整的，显现这些形状的光和影只是原来实际就已存在的东西的结果，并不依存于这种显现的过程。在绘画里却不然，光与影以及它们所有的不同程度的细微分别和最微妙的转化却属于艺术材料的要素，它们把雕刻和建筑按原来实际情况表现出来的东西只表现为适合意图的外貌。光与影，对象在照明中显现为饱满圆整的东西的过程，都是通过艺术而不是通过自然光来产生的，所以自然光只是使绘画所已造成的光与影以及照明过程本身成为可以眼见的。正是艺术材料本身所提供的这个充实理由才能说明绘画里是由光和影造成的，单纯的实

际形状就成了多余的①。

2c) 第三,明与暗,光与影以及它们之间的交互作用都只是一种抽象品,作为抽象品,它们在自然中就不存在,所以就不能用作感性材料。

这就是说,光,象上文已经说过的,是和它的反面,暗,相联系的。不过在这种联系中光与影不是各自独立而是形成统一体起交互作用的。这样光就受到暗的侵入而变暗,而暗也受到光的渗透和照明,颜色这个原素就是这样产生的,颜色就是绘画所特有的材料,单纯的光是无色的,处在它和自身同一的那种纯然不确定的状态。颜色比光就较暗,所以它和光不同,是一种昏暗化,其中光与暗混成一体。因此,把光看成是由不同的颜色,即不同程度的昏暗化所合成的那种看法是错误的②。

形状,距离,界限,圆整,总之,占空间的现象所有的一切空间关系和差异在绘画里都只有通过颜色才能表现出来;颜色的观念性较强,所以宜于表现观念性较强的内容;通过较深刻的反衬,通过无限多样化的过渡和转变以及极细微的浓淡之差,颜色在表现所选对象的全部个别特殊细节方面,有着最广阔的发挥作用的场所。在绘画里单凭着色就可以作出很大的成就,这是人们所料想不到的。例如有两个完全不同的人,每个人在他的自我意识和身体构造方面各是一个独立的完满自足的精神和肉体的整体,而这

---

① 这段从光来看绘画与雕刻和建筑的差异。它们都用光与影,但是在雕刻和建筑里,对象原是立体(例如圆柱),光与影是由自然光对对象的照明所产生的;在绘画里对象却是平面,画家须凭艺术造成光和影,才可以使平面的东西显现为圆整的。

② 据英译注:这直接指牛顿的理论。黑格尔的这番话虽富于启发性,但是显然受到歌德关于光的错误的学说的影响。

两人的全部差异在一幅画里只能简化成颜色的差异。在这里某一个色调终止而另一个色调又开始,于是每个人的形状,距离,姿态,表情,最富于感性的以及最富于精神性的东西就都在这种色调变化中完全表现出来了。上文已经说过,我们不应把这种简化看作一种应急的方便或是缺点。事实与此恰相反,绘画抛弃第三度空间并不是随便而是有意的,目的就是要用较高较丰富的颜色原则去代替单纯空间性实际情况。

3)颜色这种丰富的手段使绘画在作品中能描绘出全部现象。雕刻或多或少地局限于完满自足,遗世孤立的个性;但是在绘画里个人不是处在这种把自己禁闭在自我圈子里的状态,而是要跳出这个圈子和自身以外的事物发生最多种多样的关系。从一方面来看,象上文已经说过的,绘画使所描绘的对象和观众有远较密切的关系;从另一方面看,画中的每个人和其他个人以及外在的自然环境都有很复杂的联系。由于绘画只须使对象呈现外貌,这就使它有可能把最广阔的距离和空间以及其中所包罗的万象都纳在同一件作品之中,而这件作品还是一个本身完满的整体,在这种自成完整体系之中却没有纯粹偶然的间断和分界,而显得是一个在主题上互相依存的各特殊部分的整体。

c)绘画中艺术处理的原则

第三,在对绘画的内容和感性材料进行了一般性的讨论之后,现在我们还要简赅地谈一下艺术处理方式的一般原则。

比起雕刻和建筑,绘画更可以有两个极端:一个极端把重点放在题材的深刻,构思方面的宗教和道德思想的严肃以及表现方面

的形式的理想美上，另一极端却把重点放在本身没有重要意义的题材，实际生活的特殊细节以及主体的艺术创造的本领上。所以我们往往可以听到两个极端的评判，有时听到这样的欢呼声：题材多么高尚啊！构思多么深刻，透辟和值得惊赞啊！表现多么宏伟啊！构图设计多么大胆啊！有时又听到另样的欢呼声：着色的手法多么高妙绝伦啊！这种评判上的分歧的根源在于绘画概念本身，人们甚至可以说，这两方面是无法在平均发展中统一起来的，每一方面都必须是本身独立的。因为绘画所用的表现手段既有单纯的形状，即有空间界限的形式，也有颜色；由于具有这种性格，绘画处在造型艺术理想和直接现实中特殊现象这两极端之间，因此就出现两种绘画，一种是理想的，要表现的是普遍性，另一种却要按照特殊细节表现个别的东西。

1）第一，从这个观点来看，绘画也象雕刻一样，首先采用具有实体性的题材，例如宗教信仰，伟大的历史事迹和杰出的个别人物，不过绘画把这种具有实体性的题材表现于内在主体性的形式。这里的重点摆在宏伟风格，所描述的动作情节的严肃以及其中所表现的心情的深刻，所以绘画所特有的一切丰富的艺术手段的锤炼和运用，以及运用这种手段所要求的熟练技巧，就不能充分发挥它们的作用。在这里内容意蕴的重要性以及对内容中实体性和本质性的东西的全神贯注就要把上述单纯的绘画艺术的本领作为较次要的因素而挤到后面去。例如拉斐尔的一些卡通画在这方面就具有无可估计的价值，显出了构思方面的全部优越性，尽管拉斐尔在他的一些脱稿的作品①里，在素描，既是理想的而又是生动的人

① 或完成的画，有别于上文的卡通画或大轮廓的不着色的画稿。

物形象的纯洁性，布局和着色等方面也达到大画师的水平，但是在着色和描绘自然风景等方面毕竟赶不上荷兰的大画师们。他更赶不上较早期的意大利画师们，比起他们，拉斐尔在表现的深刻，雄强和亲切方面就稍逊一筹，尽管在绘画技巧，布局的生动优美以及素描等方面，他却超过了他的前辈①。

2）但是另一方面，象上文已经说过的，绘画却不能停留在这种对主体性的丰富内容及其无限性的全神贯注上面，它还要使本来象只构成附属品，环境和背景的个别特殊事物保持它们的独立自由。在这种由最深刻的严肃性的题材转到外在界特殊具体的现象的前进过程中，绘画必然要走到专注意单纯外在现象的极端，以至内容变成无足轻重的，而表现事物外貌的艺术手腕却成为兴趣的中心。这里我们就看到天空，时节和树林光彩的瞬息万变的景象，云霞，波涛，江湖等的光和返光，杯中酒所放出的闪烁的光影，眼光的流动以及一瞬间的神色和笑容之类用最高的艺术手腕凝定下来了。绘画在这里从理想性向前跨到生动的现实，用精工细作的方式把其中现象所产生的效果丝毫不走样地描绘出来。这里所需要的不是单纯的施工方面的勤勉而是精神方面的努力，只有精神方面的努力才能把每一个别细节都画成本身完美的，同时又使整体融贯和谐，这就需要最高明的艺术。在这种作品里，在表现现实事物外表中所获得到的生动性显得变成一种比理想更高的目的或使命，所以没有哪一种艺术比绘画这门艺术引起更多的关于理

① 黑格尔举拉斐尔为例说明在绘画中内容的深刻比技巧的娴熟更为重要，所以他的脱稿的作品，不如他的卡通画或素描，而他的全部作品比不上荷兰的和早期意大利的大师们。

想和自然的争论，前此我已有机会较详细地谈到这一点。人们当然可以指责这样把一切艺术手段运用于微细的题材是一种浪费；不过绘画也不应排除这种题材，只有这种题材才宜于受到这种艺术的处理，从而提供事物外貌方面的无限微妙精致的东西。

3）但是艺术处理方式并不停留在这种比较一般性的矛盾对立上，而是要走到进一步的特殊具体化和个别化，因为绘画本来要依据主体性和特殊性的原则。建筑和雕刻固然也显出民族的差异，特别在雕刻方面可以看出某些派别和某些个别雕刻家所具有的较明确的个性，但是在绘画的表现方式方面，这种多样性和主体性伸展到广阔不可测量的程度，因为绘画所能采用的题材是不能事先加以限制的。特别是在这方面各民族，各地区，各时代乃至各个人的特殊精神都能发挥作用，不但影响到题材的选择和构思的精神，而且也影响到素描，组合，着色，用笔，某些颜色的处理，乃至主体的特殊风格和创作习惯。

因为绘画的目的方向本来就不受限制地深入内心方面和特殊细节，所以很难就它的一般性的原则说出很确定的话。不过我们也不能满足于我在上文就内容，材料和艺术处理的原则所作的阐明，还要就一些有深刻意义的特殊方面进行较详尽的研究，尽管我们要把大量复杂的经验资料抛开不谈。

2．绘画的一些特殊的定性

根据上述观点，我们还须较上文更明确地指出绘画的特点，所涉及的有内容和材料及其表现方式三方面。

第一，关于内容，我们固然已把浪漫型艺术的内容意蕴看作绘画的适合题材，不过我们还要进一步追问在浪漫型艺术的丰富宝藏里究竟哪一部分才最适宜于绘画式的表现。

其次，我们已认识到感性材料的原则了，现在就要进一步确定哪些形式才便于用颜色来表现在平面上，因为人类形状以及其它自然事物应该由绘画表现出来，目的在于显出精神方面内在的东西。

第三，我们也同样要追问绘画的艺术的构思和表现有什么特性，才使得它能以不同的方式去适应不同的内容，从而产生一些特殊种类的绘画。

a）浪漫型的内容

我在前文已经提到古代人中间也有过卓越的画家，同时也说过绘画只有通过在浪漫型艺术中显得活跃的那种观照和感受的方式，才能实现它的使命。从内容方面来看，这种看法似乎和这样一个情况发生矛盾：正是当基督教绘画的鼎盛时期，正是在拉斐尔，考列基俄和吕邦斯这些大画师的时代，神话题材也常被利用于绘画，有时用作本身独立的题材，有时用来装饰，或以寓意的方式描述伟大事迹，胜利和王室婚礼之类。在近代也有类似的情况。例如歌德就曾借用斐罗特屈拉图斯[①] 对泡立格诺特的一些画的描述，用诗的构思方式使这些题材旧样翻新，便于画家去采用。但是在这

① 斐罗斯屈拉图斯（Philostratus），公元三世纪希腊学者，他的《阿波罗琉斯的传记》描绘了一些古代名画。泡立格诺特（Polygnot）是公元前五世纪雅典名画家，常取材于荷马史诗。

种借用古代题材的建议中，如果还要求按照古代人的那种特殊的意义和精神去理解和表现希腊神话和传说中的题材，乃至罗马世界的一些场面（法国人在他们的某一时代的绘画里曾显得对罗马场面有很深的偏好），我们就不得不这样概括地反驳说：过去的事物是无法使其复活的，古代的精神特点并不完全符合绘画的原则。所以画家在运用这类题材时必须把它们改造为另样的东西，放进去和古代人自己所放进去的完全不同的精神，情感和观照事物的方式，这样才可以使这种题材内容和当前绘画的真正的任务和目的协调一致[①]。正因为这个缘故，古代题材和情境的体系在大体上并不是绘画在连贯的发展中所形成的体系，毋宁说，这个体系对绘画是一种性不相近的因素，在本质上就须先加以改造或抛弃。因为象我已屡次提到的，绘画所应采用的题材主要是可以通过外在形状来表现的东西，在这一点上它与雕刻，音乐和诗都迥不相同。这种题材是沉浸在自己的内心生活中的精神，这是雕刻所无法表现的，至于音乐也不能用外在形象来表现内心世界的现象，而诗对肉体方面所提供的外在形象也只能是不完全的。绘画却能把这两方面结合在一起，可以用外在的东西把内在的东西完全表现出来；因此绘画所应采用的基本内容既要有丰富的深刻情感，又要有对人物性格和性格特征方面刻划很深的个别特殊因素；既要有对一般内容的亲切情感，又要有对个别特殊因素的亲切情感，而用来表现这两种亲切情感的具体事迹，情况和情境必须显得不只是说明个别人物性格，而是应使个别特殊因素显得是深深地铭刻到，

① 黑格尔在这里用绘画来说明各时代有各时代的特殊精神和思想情感，艺术不能生吞活剥地借用古代题材，必须按今时的精神加以改造。

或则说，植根到，灵魂和面貌表情里，而且完全是从外界事物形状里吸收过来的。

一般地说，为着表现这种亲切情感并不要求古典型艺术中的那种理想的独立性和宏伟性，即不要求个性与精神生活中实体性因素以及肉体现象中的感性因素都紧密地协调一致。同时，为着表现心灵，单是自然本性的爽朗舒畅和希腊人的那种沉思中的欣喜也还不够，要见出精神生活的真正的深刻和亲切，灵魂就还必须把它的精神作用渗透到各种情感，力量和全部内心生活里去；它须克服过很多的困难，尝过痛苦，忍受过心灵方面的焦虑和哀伤，但是在这种分裂状态中须仍能镇定自持，从分裂中回到心灵与自身的统一。古代人在关于赫库勒斯的神话里固然也曾使我们看到一个英雄，他经历过许多艰难险阻之后，被提升到神的行列，享受沐神福的安静。但是他所完成的劳动只是一种体力劳动，而酬劳他的那种幸福也只是一种静止和休息；有一个古老的预言，说赫库勒斯作为希腊的最大英雄，将要消灭天神宙斯的统治，他却并没有实现这个预言。只有当人不仅征服了自然界的龙蛇，而且也克服了他自己胸中的龙蛇，克服了主体性中的内在的顽固性和脆弱性的时候，那些独立的神们的统治才会开始终止。只有这样，自然本性的爽朗舒畅才会变成较高的精神性的爽朗舒畅，这种精神先要经过完成一分为二[①]的否定过程，通过这种劳动，才挣得永无止境的满足。舒畅和幸福的情感须光荣化和明朗化[②]为神福。因为舒畅

---

① 即上文的“分裂”，指苦与乐对立后，乐更提高。下文“劳动”指否定过程。

② 据《新约》，基督临死前曾变形为神，“光荣化”和“明朗化”在宗教术语中即变形为神。

和幸福只见出主体与外在情况的一种带有偶然性的自然的协调；而在神福中，直接自然存在的那种幸福就已抛在后面，一切都来自沐神福的内在的东西。神福这种满足感是经过挣扎得来的，所以只有它才有存在的理由：它是一种胜利的欢乐，是灵魂在否定了感性的和有限的事物，因而也就否定了经常在埋伏着的忧虑之后所感到的欣慰；享神福的灵魂经历过斗争和苦难，但是它却战胜了苦难[①]。

1）如果我们现在追问在这种内容中究竟什么才是真正的理想，答案就是：理想就是主体心灵和神的和解，神在显现为人时，他自己就已经历过这条苦痛的道路[②]。具有实体性的亲切情感只能是宗教的，亦即主体自己所感觉到的和平，但是主体如果感到真正的满足，他就必须聚精会神于它自身，打破了它的尘世的心，把自己提高到超然于自然的有限的存在之上，而且在这种提高之中，获得了一种带有普遍性的亲切情感，亦即自己与神一体的亲切情感，灵魂起意志要实现它自己，但是要凭一个具有特殊性的另一体：从此它就向神舍弃了自己，以便在神身上重新找到自己而感到喜悦。这就是爱的本质，就是真正的亲切情感，就是不带欲念的给精神带来和解，和平和神福的宗教性。这不是实际的生物性的爱所产生的那种享受和欢乐，而是不带情欲私念的，或则说，它是灵魂的一种向往。在这种爱里，从自然方面来看，爱就是一种死亡，一种毁灭，以至现实情况，即人与人之间的结合和关系，都变成一种容易

---

① 这一节借赫库勒斯的神话故事说明真正的幸福是斗争后的胜利感，征服龙蛇的譬喻含义颇深。

② 这里神指基督。

消逝的过眼云烟，按照它们实际存在的样子，在本质上就达不到完满或成熟，带有占时间的有限事物的缺陷；因而就有一种到彼岸的向上的希冀，这种向上的希冀就是对无希冀无欲念的爱。

就是这种爱的本质形成了一种充满灵魂的，内在的较高一层的理想，在绘画里代替了古代艺术的那种静穆的伟大和独立自足。古典理想的神们固然也不缺乏一点忧伤意味或一种宿命论的消极面，仿佛有一种冷酷的必然①在这些爽朗怡悦的形象上投上一层阴影，不过这些形象仍保持住对自己的独立的神性和自由，以及单纯的伟大雄强气魄的信心。但是古典神们的这种自由毕竟不是上文所说的来自灵魂对灵魂，精神对精神的关系。这种亲切情感点燃了当前出现在心灵中的神福的火焰，或一种爱，这种爱在苦难中和在最惨重的损失中不是仅仅有恃无恐或无动于衷，而是苦难愈深，它就从中获得愈深的爱的情感和对爱的信心；它在苦痛中显示出单凭自己的力量而且就在自己身上就得到了克服。与此相反，在古代理想的人物身上，我们固然看到除掉上文所说的那一点静默的忧伤意味以外，还有高尚的性格也露出痛苦的表情，例如尼俄伯和拉奥孔的雕像并没有沉没到哀怨和绝望里而是保持住他们的伟大雄强的精神气魄，但是这种保持毕竟是空洞的，灾难和痛苦仿佛是最后的②，表现的不是和解与欣慰而是一种冷静的忍让，在这种忍让中，当事人虽没有完全垮掉，却放弃了他原来所坚持的东西。没有什么低劣的东西遭到了粉碎；没有表现出忿怒，鄙夷或烦恼的心情；但是这种个性的崇高还只是一种顽强的镇静自持，一种

① “必然”指命运。

② 法译作：“他们没有越过灾难和痛苦。”

无所实现的听天由命，灵魂的高尚和苦痛显得还没有达到平衡或协调。只有浪漫型的宗教的爱才有神福和自由的表现。

爱这种协调和满足在性质上是精神性的，具体的，因为它是精神自觉到自己与另一体融为一体的感觉，所以所表现的内容如果须是完满的，就要求有两个方面，因为爱必然要有精神人格的双重化；它涉及两个独立的人身，而这两个人却都须自觉到彼此的统一。不过这种统一总是要和否定因素联在一起的。这就是说，爱是属于主体性的，而主体就是一颗独立自持的心，为着爱，就须抛开这颗独立自持的心，要舍弃自己，牺牲个人的独特性，就是这种牺牲形成爱里的感动人的因素，爱只有在抛舍或牺牲里才能活着，才能感觉到自己。所以一个人如果既抛弃自我而仍取回自我，在否定他的自为存在中终于肯定了他的自为存在，那么，在这种协调和最高幸福的感觉中毕竟还是一个否定的因素，即所感到的情绪不是对牺牲的感觉而更多地是侥幸得来的幸福感，因为他毕竟感到自己是独立的，只是自己与自己统一的。这种情绪就是对辩证矛盾的感觉，这个矛盾就在于既否定了个人人格而又维持住独立存在，这种矛盾在爱里出现，也永远只在爱里才得到解决。

关于这种亲切情感中的特殊的人的主体性，使人在其中享到天国幸福的那种爱就要超越出时间性的东西以及人物性格的特殊个性，使它们变成无足轻重的。我们前已说过，雕刻中各种神的理想就已互相转化；但是仍不脱离原始的直接的个性① 的内容和范围，所以这种个性仍然是艺术表现的基本形式。在神福的那种纯洁光辉里，个别特殊的东西却被否定或消除了，在神的面前凡人一

① 各种神未分化以前的那种原始神的个性。

律平等，或是无宁说，虔敬使凡人实际上平等，所以要表现的就是上述那种爱的集中，那种爱并不需要幸福，也不需要这个或那个特殊对象。宗教的爱固然也需要一定的个别对象才能存在，而这些个别对象在爱这种情感之外还各有其它范围的失活，但是这里充满灵魂的亲切情感既然提供真正的理想的内容，它就不能在人物性格的特殊差异以及才能，情况和命运里找到它的外在表现和实际存在，而是要超越出这些特殊因素才可找到。如果现代人认为在教育中和在人对自己的要求中主要的事是重视各个人在性格上的差异，从此就得出这种结论：每个人应如何对待自己和受旁人的对待都各不相同，各有各的特点。这种看法就是和宗教的爱完全对立的，在宗教的爱里这类差异是要抛到后面去的。与此相反，在绘画里这种个性特征，正因为它是非本质的，不和爱的精神天国完全融合在一起的　却获得了较明确的定性。按照浪漫型艺术的原则，这种个性特征变成自由的，它就更要显出特征的烙印，因此浪漫型绘画不把古典型的美，即由精神的宗教的内容意蕴完全渗透到直接的　生动的，有限的，个别特殊事物中去的那种表现方式，作为它的最高的法则。尽管如此，这种个性特征却并不因此就会干扰爱的亲切情感，而这种亲切情感也不会受到这种个性特征的束缚，而是已变成自由的，本身独立地形成了真正独立的精神理想。

所以在宗教领域里形成理想中心和基本内容的，象我们在讨论浪漫型艺术时已经分析过的，是在本身上就已得和解和满足的爱，这爱的对象在绘画里不能是一种单纯的精神的彼岸而必须是实际存在的人，因为绘画的任务就在于用实际的人体形式来表现

精神的内容意蕴。所以我们可以把神圣家族的爱，特别是圣母对圣婴的爱，看作绘画范围里的最适合理想的内容。但是这个中心的两边还有较广泛的题材，尽管从某些观点来看，对绘画并不完全适合。这些题材可以有如下的分类。

1a）第一种题材是爱的对象本身处在单纯的普遍性和未经干扰的自己和自己的统一，即神处在他还未显现于现象的本身，亦即神作为父亲[①]。不过绘画如果要按照基督教观念来理解的作为父亲的神把他表现出来，却须克服一些很大的困难。神和人的父亲作为特殊的个体在艺术中已由宙斯尽量表现出来了。相形之下，基督教的作为父亲的神所缺乏的就是人的个性，而绘画只能在人的个性里再现出精神性的东西。因为单就他本身来看，作为父亲的神固然是具有最高威力，智慧等等的精神性的人格，但是他是无形象的，只是思想的一种抽象品。绘画却不能避免用拟人或人格化的办法，必然要让作为父亲的神具有人的形象。不管那人的形象多么带有普遍性，多么崇高，内心多么深刻，多么有威力，它毕竟不过是一个具有人的面貌，或多或少显得严肃的个体，这和作为父亲的神的观念毕竟不完全相称。在早期荷兰画家之中梵·爱克[②]为根特教堂祭坛所画的天父在这种题材的领域里可算是登峰造极了，可以和奥林普斯的天神像比美；但是不管它把永恒的静穆，崇高，雄强，尊严之类品质表现得多么完美（在构思和创作施工两方面都尽量做到深刻与宏伟了），它对于我们的观念来说毕竟还有不

① 即基督教的最高神或上帝。旧译“天父”，基督是上帝的儿子，圣灵凭依圣玛利而生基督，所以基督教神学有天父，圣灵和基督三身一体之说。

② 梵·爱克(Van Eyck)，侯巴特和约翰兄弟二人，都是十四世纪至十五世纪荷兰名画家，根特教堂祭坛上的画共十二幅，由兄弟二人合作，一般称作《羔羊的顶礼》。

圆满之处。因为所表现出来的作为父亲的神同时是一个具有凡人面貌的个体，还只是作为儿子的基督，只有在他身上我们才看到这个凡人的个性具有一种神性，不象希腊的神们那样是由自由幻想所产生的形象，而是本质性的启示①，是主题和主要意义。

1b) 所以爱的本质性的对象在绘画的表现里应是基督。在用基督为题材之中，绘画就走进人类领域，在基督之外还扩充到一个更广阔的范围，还要描绘玛利(圣母)约瑟(玛利的丈夫)，约翰受洗者，门徒等等，乃至普通的人民，其中有皈依基督教的，也有呼吁要把基督钉死在十字架上，嘲笑他临刑时痛苦的。

上文所提到的困难在这里又出现了，这就是如何按照基督的普遍性来理解他和表现他，在半身像和肖像似的作品里就发生这个难题。我不得不供认，至少就我所见到的基督的头像来说，例如卡拉契② 的作品，特别是原属棱勒搜藏现归柏林博物馆的梵·爱克所画的那幅基督的头像③ 以及海姆林④ 的作品（藏在慕尼黑），对我都没有产生我所期待的那种满足。梵·爱克的作品在形式，额头，颜色和全局构思等方面固然很宏伟，但是口和眼两部分所表现的并不是什么超凡人的神情。它所产生的印象是僵硬的严肃，形式的定型和分发式之类又加深了这种印象。反之，如果这种头像在形状和表情上更近于个别的凡人，就会显得比较慈祥温和些，但在深刻和强烈效果方面就容易有所损失；至少是象我已经说过

---

① 上帝在基督身上现身，所以就在基督身上启示出他的本质，所启示的抽象意义还没有真正体现于具体的形象。

② 卡拉契(Carracci，1560—1609)，意大利画家。

③ 即上文提到的根特教堂祭坛上的那幅画。

④ 海姆林(Hemling)，十五世纪比利时画家。

的,这类作品极不适宜于表现出希腊式的美。

因此, 处在实际生活情境的基督较适宜于用作绘画的题材。但是在这方面也不要忽视一个本质性的差别。在基督的传记里一方面神所显出的人的主体性当然是一个主要因素: 基督成为神们中的一员,但同时也是一个实际的人,是处在人群中的一个人,所以在人的显现方式或生活方式中的基督也可以描绘出来, 就采用这种显现方式来表现精神的内在方面所能达到的程度来说。但是另一方面,基督并不只是一个个别的人,他完全就是神。在这种应从人的主体性中透露出神性的情况下, 绘画就碰上了一种新的困难。内容意蕴的深度就开始占压倒优势了。因为在大多数情况下,例如在基督宣教的情况下,艺术所能做到的就只限于把基督表现为一个最高尚,最尊严,最有智慧的人,就象毕达哥拉斯或其他哲人被拉斐尔在《雅典的学校》那幅画里所描绘的那样。绘画克服这种困难的一个最好的办法就是拿基督的神性和他周围的人进行对比,显出他和一些有罪的,忏悔的,卑鄙恶劣的人之间的鲜明的对照; 或则与此相反,通过描绘基督的崇拜者,这批人作为和基督平等的人,凭他们的崇拜,就把显现在面前的基督移到直接存在以外,因此,我们看到他被提升到精神的天国,同时获得一种印象,他不只作为神而且作为普通的, 自然的, 并非理想的形象而显现出来; 而且作为精神,在本质上就在人类当中,在他的信士群众当中获得他的实际存在,在这批人的反映之中就表现出他的神性。但是我们不应把这种反映看作仿佛神在人类当中存在只是纯粹偶然的事件,或是只取外在的形态和表现方式,而是应把人的意识中的精神存在看作神的本质性的精神存在。在要把基督表现为人, 为宣

教者，为复活者或是受到神化而上升到天国者的时候，上述表现方式就会特别合式。在这类情况中单凭绘画所用的手段如人的形状，颜色，面貌和眼神之类，是不能把基督的内容意蕴完全表现出来的。但是在这里最不适用的是古代的那些形式的美。特别是复活，神化和升天以及基督生平中一切有关他在受刑和死亡之后，放弃了个人的直接存在而回到他父亲(上帝)那里去的场面，就需要基督身上有一种较高的神性表现，而这是绘画所不能完全做到的，因为在这种情形之下绘画就须抛开它在表现中所必采用那个独特的手段，即表现于外在形象的人的主体性，就要用一种更纯洁的光辉来使这种主体性现形为神。

因此，基督生平中较适宜于绘画，较符合绘画目的的情境就是基督在他本身上还没有达到精神方面的成熟，或是当他的神性还显得在否定过程中受到阻挠和贬屈的那种情境，也就是基督处在童年时代以及受刑时的情境。

基督是婴儿这一事实一方面就已明确地表现出他在宗教中的意义：他是神变成了人，所以就要经历人的发展所应有的一些阶段；但是另一方面他被表现为婴儿这一事实也说明他在这时如果要能把他的全部本质都显示出来，这就是一件在物质上不可能的事。在这里绘画有一种不可估计的大便利：它能使婴儿的天真纯洁吐露出一种精神方面的崇高和伟大，这种崇高和伟大时而通过这种对比就已获得一种威力，时而正因为这些品质属于一个婴儿，就不能要求象基督作为成年人，宣教者和世界审判者时所表现的那样深刻，那样庄严。拉斐尔所画的一些婴儿基督作品，特别是竺来希敦博物馆所藏的他替罗马什斯图斯小礼拜堂所画的那幅圣母

像[①],就是婴儿性格的最美的表现,但是这里也显示出一种越出单纯的婴儿天真的倾向,即使人从这个年幼的躯壳里见出神性的东西,又使人揣测到这种神性走向无限中所启示的日益深广的发展,而同时又想到他既然还是婴儿,这种启示还不完全,也是理所当然的。至于梵·爱克所画的一些圣母像却不然,在每幅里圣婴像都是最不成功的,大部分很呆板,露出新出世的婴儿在形体上的缺陷。有人在这些像里见出寓意的意图:有意不把这些像画得美,因为值得崇拜的不是婴儿基督的美而是作为基督(救世主)的基督。但是这种看法并不符合艺术原则,在这方面拉斐尔的圣婴像,作为艺术作品,就远远胜过梵·爱克所画的。

对基督临刑故事的描绘也同样很合式,例如基督受嘲笑,戴荆棘冠,"瞧,这是什么人!"[②]背十字架,钉死在十字架上,尸体从十字架上取下,埋葬之类情节。因为这里提供内容的正是神性,这神性不是处在胜利而是处在它的无限威力和智慧受到屈辱的场合里。这种内容不仅是艺术一般所能描绘的,而且构思的独创性在这种内容里也有广阔的发挥作用的场所,不至流于离奇的幻想。是神作为人而处在人的局限里在受苦难;所以他所受的痛苦显得不仅是人类命运所引起的人类痛苦,而是一种大得无比的痛苦,一种对无限否定的情感,尽管作为主体的情感而体现于人的形象,不过因为受苦难的是神,他的痛苦终于和缓下去,不至流于绝望,歪

① 什斯图斯小教堂的圣母像,画的是圣母抱圣婴,右边跪着圣巴巴拉(女圣徒,在罗马皇帝迫害基督教中殉难),左边站着教皇什斯图斯二世(也在公元三世纪中叶殉难),都在祈祷。此外还有一些天使。

② 基督受审和临刑经过,详见《新约》各《福音》(例如《马太福音》第二十七章)。这句话拉丁原文是 Ecce Homo,是基督戴荆棘冠时审判官彼拉多向犹太群众说的一句话。

曲形象和恐怖。这种灵魂痛苦的表现是一种完全新的独创，特别在一些意大利画师的作品中是如此。这种痛苦只在面孔下部表现为一种严肃的神情，不象在拉奥孔雕像身上表现为筋肉的抽搐，可以使人想到他在痛苦哀号；只是在眼睛和前额上才仿佛见出灵魂痛苦的波涛在翻腾起伏，表现深心隐痛的汗珠流出来了，但是汗珠只出现在前额上，额上的基本特征是固定不动的额骨，在这里鼻，眼和额都会合在一起，正是内心活动和精神性集中流露的地方，在这里只有皮肤和筋肉的几条皱纹（额上的皮肤和筋肉本来不可能有很大的抽搐或歪曲），就把这种痛苦表现出来了。这里我特别想起来斯汉姆画馆里所藏的一幅头像，作者（我想是癸多·冉尼①，当然还有其他的画家也用过同样的方法）发见了一种完全独特的彩色，不是凡人的肤色。这些画家们想把精神黑夜的罩幕揭开，造出一种彩色，正足以最恰当地表达出这种精神上的狂风暴雨和乌云，而这种风暴和乌云又只严格地局限于神的青铜般的额部。

但是我在上文已把在本身上获得满足的爱看到绘画的最完善的题材，这种爱的对象不只是一种精神上的彼岸，而是实际存在的，所以我们可以从摆在目前的爱的对象里看出爱本身。这种爱的最高也最独特的形式是玛利对基督的母爱，这位产生了救世主，把他抱在怀里的唯一的母亲的爱。这是最美的内容，够得上表现这种内容的是一般的基督教的艺术，特别是宗教范围里的绘画。

对神的爱，说得更精确些，对坐在上帝右边的基督的爱，纯粹是精神的爱；它的对象只有灵魂的眼睛才可以看见，所以这里不发

① Guido Rheni(1575—1642)，意大利画家，他的耶稣头像是杰作之一，他特别擅长着色。

生通常爱所有的那种成双成对的现象，也没有一种自然本能的纽带一开始就把相爱的双方系在一起。与此相反，每种其它形式的爱有时是偶然互相倾心，有时相爱的双方，例如兄弟与姊妹或父与子，除爱的关系以外，还有其它应关心的事务。父兄还要关心世界，国家，职业，战争之类一般性的目的，而姊妹还要做妻子，做母亲等等。但是母爱却既不是偶然的，也不是一个纯然孤立的因素，而是母亲的最高的世俗使命，其中自然本能的倾向和最神圣的职责紧密地结合在一起。但是在通常的母爱里母亲在儿子身上同时见到丈夫，感到对丈夫的衷心契合，在玛利对婴儿基督的关系中却没有这种情况。因为她的爱和一般女人对丈夫的爱毫无共同之处，反之，她对丈夫约瑟的关系更多的是兄妹的关系，而约瑟那方面则对神和玛利所生的圣婴感到一种神秘的崇敬。所以宗教的爱在采取最完满最热烈的人与人之间爱的形式时，不是表现于蒙难的，复活的或滞留在朋友们中间的基督，而是表现于女人的情感方面的本性，表现于玛利。她的全部心灵和全部生活都集中在对圣婴的人类爱上(她把他叫做她的儿子)，同时集中在对神(她感到自己和神是一体)的崇敬和爱上。在神的面前她感到卑微，但同时也感到自己在一切少女之中是唯一的沐神福者的无限幸福；她不是本身独立的，而是只有在她的婴儿身上，在神身上，她才达到完满，但是无论是在婴儿的摇篮旁，还是作为天后，她在圣婴或神身上，她都只感到满足和幸福而不带情欲和希冀，除掉享受和保持她已有的东西之外，别无需要和目的。

这种爱的表现从宗教内容方面得到广阔的发展，例如天使预告基督降生，圣母访问，基督降生，逃向埃及之类就属于这个范围。

此外还加上追随基督的那些门徒和妇女的生平经历，这批人的对神的爱多少是他们与神之间的一种私人关系，他们爱这位现在目前的活的救世主，这位救世主是在他们中间走动的一个实实在在的人。天使们的爱也属于这一类，这些天使们在基督降生以及许多其它场合围绕着基督飞舞，表现出严肃的虔敬或是单纯的欢乐。在处理这一切题材时，绘画特别能表现出宗教爱中的心境和平与完全的心满意足。

但是这种心境和平也会转到最深沉的哀痛，玛利亲眼看到基督背十字架，看到他在十字架上受苦和死亡，看到他被从十字架上取下，埋到坟墓里，没有哪一种痛苦比她的痛苦还更深了。但是她的这种哀伤的真正内容既不是这种痛苦的强烈，损失的沉重，也不是对必然灾难的忍受或对不公正的命运的怨恨，所以拿她的痛苦和尼俄伯的痛苦来进行对比，就可以见出她的这种痛苦的特点。尼俄伯也丧失了她所有的儿女，却仍保持着纯粹的崇高和未经亏损的美。在她的痛苦里她还保持住的是这位不幸者的自然存在方面，也就是构成她的全部实际存在的那种已变成自然的美；这种实际的个性还保持着它原有的美。但是她的内心世界，她的心，既然丧失了她的爱，也就是她的灵魂的全部意义，她的个性和美就只能变成顽石了。① 玛利的痛苦却完全不同。她感觉到一直刺透她的灵魂中心的那把剑，她的心碎了，但是她却没有化成顽石。她不只是**怀着**爱，她的全部内心生活**就是**爱，就是那自由而具体的热情，

① 尼俄伯(Niobe)的女儿被阿波罗杀尽的神话已见前136页注；尼俄伯后来被天帝化成顽石。这里就两个具体的事例说明古希腊艺术中的爱和基督教艺术中的爱之间的差别。

这爱虽丧失了它的对象,却仍保持住它的绝对内容,就在爱的对象的丧失本身之中,她仍处在爱的心境和平中。她的心碎了;但是她心里那具有实体性的东西,即她的心灵的内容,亦即透过她的灵魂苦痛而仍放出不朽生命的光辉的那种东西,却是一种无比崇高的东西,是灵魂的活生生的美——这与抽象的实体是相反的,抽象实体的肉体方面的观念性的存在,在灵魂的美丧失之后还没有腐朽,却要化成顽石。

最后,有关玛利的还有一个题材,就是她的死和她的升天。玛利临死时恢复了她的青春美,把这个题材画得很美的要推斯柯越尔①。这位画师把玛利画成在外表上表现出患睡行症,断了气,僵硬了,眼睛瞎了的样子,但同时又表现出她的精神仍透过这些外表现象而显得很透明,仿佛安居在另一个地方,享着神福。

1c) 第三,属于神在他自己和他的亲信们的生活,苦难和光荣化中的实际存在这个题材范围的还有人类,即把神或神的历史中某一特殊行动作为自己的爱的对象的那种主体的意识,这种主体意识所保持的不是任何时间性的有限内容,而是绝对内容。这里须指出的有三要素,即清静的虔敬,忏悔和皈依(或改邪归正)(这二者无论在外表方面还是在内心方面都是神的蒙难史在人身上的复演)以及第三要素即净化中的光荣化(神化)和神福。

第一,就单纯的虔敬来说,它主要地替祈祷提供内容。这种情境一方面是卑微感,自我牺牲,在另一体上寻求心境和平;另一方面不是祈求而是祈祷。祈求和祈祷当然是密切相联的,因为祈祷

① 斯柯越尔(Scorel),十六世纪荷兰画家,担任过梵蒂冈好景亭艺术馆的馆长,最早一个受到意大利影响的荷兰宗教画家。

也可以是一种祈求。不过真正的祈求是我为我自己而想要一种东西，旁人拥有对我很重要的东西，我向他央求，想他喜欢我，想软化他的心，引起他对我的爱，唤醒他和我同一的情感；但是我在祈求中所感到的却是想要得到某种东西，旁人要把它丧失掉，我才能得到；旁人应该爱我，我爱自己的私心才得到满足，我的福利才得到进展。我在这场交易中自己却不给出什么，只许下一个愿，让旁人将来对我有所祈求。祈祷并不是这样；它是心向绝对的一种提高，而这绝对本身在本质上就是爱并不单独为它自己而拥有什么；虔敬本身就是应允，祈求本身就是神福。① 因为尽管祈祷也可以包含对某种特殊的东西的祈求，这种特殊的东西却不是真正要表现的东西，要表现的本质性的东西是一种信念，相信有求必应，所谓“应”不是“应”在这件特殊的东西上，而是“应”在一般事物上，这是绝对的信念，相信神会分配给我对我最有益的东西。在这个意义上祈祷本身就是满足，就是享受，就是对永恒的爱的明确的感情和意识，这永恒的爱不仅作为起光荣化作用的光辉，把形象和情境照得透亮，而且它本身就构成情境，构成待表现的和实际存在的事物。例如在已经提到的拉斐尔的那幅画里，教皇什斯图斯所表现的就是这种祈祷的情境，圣巴巴拉也是如此；此外还有许多绘画，描绘使徒和圣徒，例如圣佛朗什斯克，在十字架下祈祷，这里选作虔诚祈祷内容的不是基督的痛苦，也不是门徒们的灰心丧气，怀疑和绝望，而是对神的爱和崇敬。这种情况特别表现在早期最古的画里一些人物身上，他们的面孔显出他们生平曾饱经患难（在画中

① 法译作：“虔教本身变成对这种绝对的皈依，而祈求本身则表现这种皈依所带来的神福”，不很符合原文。

是以真实人物造像的方式来处理的)，而他们的灵魂却显得是虔敬的，使人感觉到他们的祈祷不只是暂时的任务，而是象圣徒们一样，他们毕生中的生活，思想，希冀和意志都是虔敬的表现，这种表现尽管是用真实人物造像的方式描绘出来的，中心内容却只是上述那种信念和爱的心境和平。但是在较早期的德意志和荷兰的画家的作品里，情况却不如此。例如德国哥隆大教寺①里的那幅画的题材是国王们和哥隆地方施主们在祈祷，这种题材也常被梵·爱克派画家们采用。在这类作品里，祈祷者往往是些名公贵人，例如布瓦索越所收藏的，据说是出于梵·爱克的手笔的那幅名画里有两个国王已经有人断定为勃根第公爵斐利普和查理“鲁莽汉”。从这些人物身上可以看出他们除掉祈祷以外还有其它事务，只是在礼拜日或举行弥撒礼的早晨才上大教寺来，此外就要照管其它世俗事务。特别是在荷兰和德意志的绘画里，施主们都是些虔诚的骑士和敬畏上帝的主妇带着他们的儿女。他们就象玛大走来走去，也关心到一些外界世俗琐事，而不象玛利那样选择最好的事来做②。他们的虔诚固然也不缺乏内心的热情，但不是爱的歌声，不是专心致志，而爱的歌声却不是一种单纯的振奋，一种祈求，或是对所得恩惠的感谢，而应该是唯一的生活，就象夜莺不歌唱就没有生活那样。

一般说来，在这类绘画中圣徒们和专心祷告者们与教会中一

① 哥隆在普鲁士莱茵河畔，它的大教寺是中世纪哥特式建筑的代表作之一。勃根第在法国东部，斐利普公爵是十五世纪人物。查理是他的儿子。

② 见《新约》《路加福音》第十章：基督走进一个村庄，玛大把他接到家里，她的妹子玛利在听她讲道，玛大请求基督让玛利帮她照料家务。基督说，“玛大，你操心的事太多了。但是应做的事只有一件，玛利选择了最好的事做，不能让她离开。”最好的事指专心听布道。

般虔诚的信士们之间在实际生活中的差别在于专心祈祷者们，特别是在意大利画里，在他们的虔敬中表现出内在方面与外在方面的完全一致。热烈的心情主要地显现在面孔形状上，面孔形状不表现任何与心情相反或不同的东西。这种协调一致在实际生活中并不是毫无例外的。例如一个啼哭的婴儿，特别是在刚啼哭的时候，面孔上往往现出一副怪相，引起我们发笑，这并非因为我们知道他的痛苦值不得流泪。老年人在要笑的时候，也会现出歪曲的面孔，因为他们的面孔本来太僵硬，干枯和铁板，不便于发出自然不勉强的笑或是友好的微笑。心情和感性形状之间这种不协调如果出现在虔敬的祈祷之中，就是绘画所应避免的，绘画必须显示内在方面与外在方面的和谐。在这方面最擅长的是意大利画家们，德意志和荷兰的画家们就较为逊色，因为他们用的是真实人物造像的方式。

我还要补充一点看法。这种出自灵魂的虔敬也不应表现为处在外在的或内心的烦恼之际所发出的绝望的呼吁，象在《旧约》《诗篇》和路德新教用的多数颂歌里那样，例如“象鹿号叫着找清水，我的灵魂也号叫着找您”，而是应象一种逐渐熔化（尽管不象尼姑们所表现的那么温柔），一种灵魂的抛舍以及对这种抛舍的享受，一种欣慰和功德圆满的感觉。因为信仰中的烦恼，心情的颓唐 永远处在挣扎和分裂的疑虑和绝望，永远不能断定自己是否有罪，忏悔是否真诚，恩赦是否无保留的那种患忧郁症的虔诚，这种还不能忘去主体自己的抛舍（他的烦恼就是证明）和浪漫型理想美是不相容的。虔敬无宁表现于向天渴望着的眼光，不过艺术性较强，引起较高美感的是让眼光凝视一个目前存在此岸的祈祷对象，例如玛利，

基督和圣徒之类。要让主要人物举眼看天看彼岸的办法来提高一幅画的精神意味，这是一件轻巧的事，太轻巧了，就象目前有些人引圣经来证明上帝和宗教是社会的基础或是证明随便哪一个论点，而不根据现实情况的道理那样。例如在癸多·冉尼的作品里，举眼望天已成为一种习套。再如慕尼黑所藏的那幅圣母升天图曾博得许多爱好者和艺术鉴赏家的最高的评价，其中神化过程的灿烂的光圈，灵魂沉浸和溶解在天国里的情况，以及升天中整个身体姿势，乃至颜色的鲜明美丽确实都能产生最好的效果；不过在我看来，如果圣母的眼光被描绘成充满着实际存在的爱和热情，凝视着怀里的圣婴，那就会和她的性格较相称。至于渴求，热望以及上述那种向天渴望着的眼光却更近于近代的感伤情调。

第二，出现在爱的精神性虔敬中也有消极方面。门徒，圣徒和殉道者们在外在(身体)方面和内心方面都不免要经历基督在临刑中所曾经历的那种痛苦的道路。

这种痛苦有时落在艺术领域的边缘上，绘画很容易越过这个边缘，如果它用肉体痛苦方面的阴森恐惧的情况例如活剥皮，活烧死，钉上十字架的苦刑作为它的内容。如果绘画不能放弃精神的理想，它就不应采用这类题材。这不只是因为把这类酷刑摆在眼前，对感官是不美的，也不是因为我们近代人神经脆弱，而是根据一个更高的理由，这就是绘画的要务不在描绘这种感性方面的东西。在绘画里应该感觉到的而且表现出的真正内容是精神的历史，是处在爱的苦痛中的灵魂，而不是某一主体所受到的直接的肉体的痛苦，对旁人苦难的痛心，或是对自己罪过的痛心。殉道者的在恐怖的酷刑之下的坚忍只是一种忍受肉体痛苦的坚忍，但是在

精神性的理想里首要的是灵魂，灵魂的痛苦，爱的创伤，内心的忏悔，哀悼和悔恨。

就连在这种内心苦痛里也不能没有积极的方面。灵魂应确信人凭自己而且就自己身上实现的人与神的客观的和解，它所引以为苦恼的只是这种永恒的幸福[1]还要在它自己身上成为主体的。所以我们往往看到一些忏悔者，殉道者和僧侣尽管确信客观的和解，有时却为要抛弃一颗心而哀悼，有时既已抛弃了这颗心，还需要不断地从新完成上述和解，因而要不断地从新忏悔。

这里可以采取双重的出发点。第一，如果画家一开始就用一种会很轻易地应付生活和现实联系的生活爽朗，愉快，自由而坚决果断的人物性格作为基础，那么，随之而来的就会有形式[2]方面的自然高尚，秀雅，愉快，自由和优美。反之，如果他从一种倔强，傲慢，粗野，胸襟狭窄的人物性格出发，那么，就要用暴力来勉强加以克服，才能把精神从世俗感性事物的控制中拔出来，获得导致宗教的幸福[3]。随着这种倔强的人物性格就会出现较生硬的粗犷和强悍的形式，就会现出这种倔强性格所必然遭受的创伤的痕迹，形式方面的美就会消失。

第三，上述和解的积极方面，即来自痛苦的光荣化（神化）和来自忏悔的神福，也可以本身独立地用作绘画的内容，不过这种题材当然很容易产生偏差。

以上所说的就是浪漫型绘画用来作为基本内容的绝对精神理

---

① 即人与神的和解（统一）。

② 黑格尔用“形式”有时指“形状”。

③ 即上文人与神的和解。

想的一些主要方面。绘画中最成功最享盛誉的作品都要用这些材料,这类作品之所以不朽,就因为它们具有深刻的思想,如果在深刻思想之外再加上真实的表现,这类作品就会成为任何艺术家所能达到的最高成就,显出灵魂攀登到最高的神福,最热情最富于亲切的内心生活的境界。

在讨论过宗教范围的绘画以后,我们接着就要讨论一些其它领域的绘画。

2)与宗教范围相对立的是单就它本身来看,既无亲切情感又无神性的东西,这就是自然,特别就绘画来说,就是自然风景。我们前已界定了宗教题材的性质,说这类题材表现出灵魂的具有实体性的亲切情感,即爱在绝对中的自在①。但是亲切情感也可以还有另一种内容意蕴。它也可以在对它完全外在的东西里发见一种心情的共鸣(或回声),可以在客观事物里认出某些与精神有亲属关系的特点。山岳,树林,原谷,河流,草地,日光,月光以及群星灿烂的天空,如果单就它们直接呈现的样子来看,都不过作为山岳,溪流,日光等等而为人所认识,——但是第一,这些对象本身已有一种独立的旨趣,因为在它们上面显现出的是自然的自由生命,这就在也具有生命的主体心里产生一种契合感;其次,客观事物的某些特殊情境可以在心灵中唤起一种情调,而这种情调与自然的情调是对应的。人可以体会自然的生命以及自然对灵魂和心情所发出的声音,所以人也可以在自然里感到很亲切。阿卡第亚人②

① 人与神的统一所产生的幸福,绝对即指神。

② 希腊中北部山区的土著户,原先从事畜牧,林神潘恩(Pan)是他们特别崇拜的神。

曾提到一种叫潘恩的林神在黑暗的森林里使人起恐怖之感，与此相类似，自然风景中许多不同的境界，例如自然的温和爽朗，芬芳的寂静，明媚的春光，冬天的严寒，早晨的苏醒，夜晚的宁静之类，也契合人的某些心境。平静而深不可测的大海可能蕴藏着无穷的翻天覆地的威力，人的灵魂也有这种情况；反过来说，大海的咆啸翻腾，涌起狂风巨浪也可以引起灵魂的同情共鸣。这种亲切情感也可以用作绘画的题材。因此，构成绘画的真正内容的不是单按照它们的外在形状和并列关系来看的单纯的自然事物，如果是这样，绘画就会成为单纯的临摹；而是渗透到一切事物里去的自然界活泼的生命，正是这种生命的某些特殊情况与心灵中某些情调的同情共鸣才是绘画在描绘自然风景时所应生动鲜明地表现出来的。只有这种亲切的渗入① 才是精神和心灵活跃的时机，才使自然在绘画里不只是用作背景而且也可以用作独立的内容。

3. 最后还有第三种亲切情感，它有时见于离开完整自然风景的生命，完全无意义的零散的对象上，也有时见于在我们看来仿佛不但是完全偶然的而且是卑微平凡的人类生活场面上。我在另一场合（卷一，203 页，209—213 页）已试图辩护这类题材是适合于艺术的。现在我只就绘画的观点就前已提出的看法作以下的一些补充。

绘画不仅要涉及内在的主体性，而且还要涉及本身经过特殊具体化的内心生活。这种内心生活，正因为它是特殊具体化的，就

① 原文是 innige Eingehn，意即把主体方面的内心活动渗透到自然事物里，体会到自然事物生活情况和姿态与主体的心情有契合之处。这个看法经过黑格尔的门徒费肖尔父子的发挥，就成为“移情说”。

不仅停留在宗教的绝对对象上，也不是从外在界只取自然条件以及它的一定的山水风景的性质作为内容，而是要贯串到人作为个别的主体所能感到兴趣的而且能从其中获得满足的一切事物里去。就连在表现宗教范围的题材时,艺术愈提高,它也就愈要把它的内容纳入尘世现实事物里去，使这内容具有尘世现实生活的完满性,因而使感性存在方面通过艺术成为主要的方面,而宗教虔敬方面的兴趣却成为次要的。因为在这里艺术也要担负一个任务，把理想充分体现在现实里，把原来脱离感官的东西变成可以用感性方式来表现的,并且把过去较远的场面中的对象转移到现在来，对这些对象加以人化。

总之,在这一阶段,成为绘画内容的是直接现实事物和日常环境中平凡琐屑的事物所表现的亲切情感。

3a）如果要问这种原来贫乏或无足轻重的题材之中究竟有什么足以提供真正符合艺术的内容意蕴,回答就是:在这些题材里存在的和发挥效力的实体性因素，一般就是独立事物在极其繁复的各自特有的目的和旨趣中所见出的欣欣向荣的生气。人总是永远在直接现实中活着；他在每一瞬间的所作所为都是一件特殊个别的事,这件事之所以有辩护理由,因为每件事都是用全副精神来做的,尽管它是极其渺小的。这样,人就和这种个别特殊的事形成一体,他仿佛就只是为它而存在,因为他投进去了他的个性的全副力量。这种结合[①]就造成人与他在他的最切近的情境中的一切特殊活动之间的和谐,这种和谐也是一种亲切情感,在这里就使这种本

① 原文是 Verwachsensein,本义为伤口缝合,法译作“同一过程”,指上文所说的人和他所做的每一件事同一。

身完满自足的存在具有独立性的美。所以在这类题材描绘中使人感到兴趣的不在对象本身，而在这种显出生气的灵魂，这种有生气的灵魂单凭它本身，不管它出现什么事物身上，就足以适合每一个心灵健康而自由的人的口胃，对他成为一个同情和喜悦的对象。所以我们却不应使一种说法败坏我们的乐趣：这种说法要求我们应从所谓"妙肖自然"和"产生幻觉的摹仿自然"的角度来赞美这类艺术作品。这种要求表面上象是支持这类作品，而实际上它本身就只是一种幻觉，没有抓住要点。因为按照这种要求的欣赏只是根据一件艺术品和一件自然产品的比较，只求艺术描绘和原已存在的事物之间的一致，而其实这里的真正内容和艺术性却在于艺术家掌握住而且表现出所描绘的内容或事物和它本身的一致①，它是一种由灵魂渗透的现实事物。如果按照幻觉原则，丹涅②的人物画像(举例来说)就应该受到赞赏。这些画像固说得上是摹仿自然，但是其中绝大部分却缺乏最关重要的生气，只在描拟头发，皱纹之类小节上下功夫，所画出来的虽不是一具死尸，却也不是一个活人的面貌。

此外，如果我们认为这类平凡的题材值不得我们费高明的心思，因而让这种理解方面的成见降低我们对这类作品的欣赏，我们对内容所采取的态度就不符合艺术的实际情况所要求的。这就是说，照这样看，我们就只按照我们的需要，喜好，原来的教养以及其它方面的目的跟这类对象所发生的关系，来看待这类对象，换句话说，我们就按照这类对象的外在的目的性来看待它们，因而把我们

① 即事物本身的融贯完整。

② 丹涅(B.Denner,1685—1749)德国自然主义画家。

自己的生活目的方面的需要看作首要的东西，而对象本身的生气却被消除掉了，因为它的基本使命仿佛就是单纯的服务的工具，只要我们不利用它，它对我们就成为不关疼痒的。例如一线阳光透过开着的门射进我们走进去的那间房子，我们所游览的一个地区，一个缝衣的女子，一个在很勤快地做工作的侍女，我们看到时都可以漠不关心，因为我们的心思和兴趣不在这些对象的活动上面，因此在自言自语中或是跟旁人闲谈中，我们所面对的这些情境就没有什么可以引起我们思考和谈论的东西，或是我们偶然瞧它们一眼，也不过说句心不在焉的话，如“很有趣！美！丑！”之类。例如我们就抱这种态度去欣赏农民舞蹈的热闹，只是随随便便地瞧它一眼，或是瞧不起它就走开，因为我们是“一切粗野玩艺的敌人”。我们对待日常相往来的或偶然碰到的人们的面相也是如此。我们的主体性和交际活动在这些场合总是在起作用。我们被迫要向这个人或那个人说这样或那样的话，要有事务跟他办，要对他采取一定的观点，想到他的这方面或那方面，从这种或那种情况去看他。按照我们对他的认识来和他谈话，有些话不说，怕得罪了他，有些事不提，怕他发生误会，总之，我们总是要想到他的历史经历，他的身分和地位以及我们对他的态度或和他要办的事务，我们不是和他处在一种完全实用的关系，就是对他漠不关心，毫不在意。

但是艺术在描绘这种生动的现实之中却要完全改变我们对对象的态度或观点，因为艺术须割断原来把我们和对象联系在一起的一切实用方面的牵涉，让我们完全从认识方面去对待这些对象；同时艺术也要消除漠不关心的情况，把我们的原来分散到其它事务的注意完全转移到所描绘的情境上去，因为我们须专心致志，才

能欣赏这种情境，特别是雕刻，由于它侧重理想的创作方式，压根儿就打破我们和对象的实用方面的联系，雕刻作品显得根本不属于实用方面的现实。至于绘画却一方面把我们引到一个较接近我们的日常世界的现实情况里去，而另一方面却又割断把我们联系到这种现实情况的一切实用方面的线索，如牵挂，愿望和厌恶之类，以便引我们更接近对象，把它看作自有目的自有生命的事物。这种情况与许莱格尔先生关于匹格麦林的神话[①]所说的话恰恰相反，他认为这个故事说明由完美的艺术作品转向平凡生活，转向主体的欲望及其实际满足的过程，这种转向过程和艺术作品在我们和对象之间所设立的距离[②]恰恰相反，艺术作品通过这种距离才能把对象作为一种独立的生命和现象摆在我们眼前。

3b）艺术在这个领域里不仅使我们原来不认为本身具有独特性的内容重新获得它的被剥夺去的独立性，而且还能把这种原来在现实中不能长久留存，使我们惯于不单就它们本身来看的对象固定下来。自然在它的构造和流动的表现方面愈向高级发展，它也就愈类似一个只适应眼前片刻需要的戏剧演员[③]。关于这一点，我在前文已经提到艺术对现实的胜利在于艺术能把现实中最流动不居的东西凝定下来。在绘画里，这种使瞬间事物具有持久性的能力不仅见于把某些情境中**暂时性**的集中的生气表现凝定下来，而且见于抓住这种生气表现中瞬息万变的色调，使这种生气表

① 匹格麦林(Pygmalion)，希腊神话中的塞浦路斯国王，用象牙雕成一个美女，就爱上了这个雕像中的女人，因向女爱神祷告，请她把雕像转化成为活人。女爱神照办了，他就和这位美女结了婚，生了儿子。这个例子说明由艺术的欣赏态度转到实用的态度。

② 黑格尔的这个看法多少是后来德国美学界所流行的“距离说”的萌芽。

③ 随机应变，变化无常。

现显出魔术般的效果。

例如有一队骑马的人，其中全队的组合次第以及每个人的位置和情况在每一瞬里都可以有所改变。如果我们自己就是这队里的成员，我们就不会注意到这种改变所表现的生气而要经心完全另外的事：我们要上马，下马，打背包，吃，喝，休息，照顾马，喂马料，让马喝水。反之，如果我们只是寻常实际生活中的旁观者，我们就带着完全不同的兴趣看这个场面：我们就会想要知道这批人在干什么，他们是哪地方的人，他们的目的地是哪里以及如此等类的问题。至于画家却窥伺这个物态中流动不居，瞬息万变的人物活动，面孔表情和颜色现象，单是因为对它们所表现的生气感到兴趣，就把他们描绘给我们看，如果不用绘画凝定下来，这种生气就一去无踪。他的描绘之所以妙肖自然，主要是由颜色现象所引起的作用，这不是指颜色本身，而是指颜色的明暗之差和对象的显隐远近之差的幻变，对这方面我们在看艺术作品时通常不肯给以应得的注意，只有艺术才能使我们认识到这方面。此外，在这方面艺术家还利用自然事物的优点，深入到极个别特殊的细节，要求具体，明确和个性鲜明，要使所画的对象保持它们在最短暂的瞬间所现出的那种生动鲜明的个性，而且还不是单对知觉提供一些严格直接从自然临摹来的一些个别特殊细节，而是要对想象揭示一种明确的定性，其中同时还有普遍性在起作用。

3c）这一阶段的绘画用作内容的题材在和宗教的题材相形之下愈是微不足道的，艺术创作的本领，观察，构思，创作施工，艺术家对他所要画的那个个别范围中的事物的深切体会，他在创作过程本身中所表现的灵魂和生气蓬勃的爱，也就愈成为兴趣的中心

而且也就是内容的一个组成部分。但是对象经过艺术家的手也不能变成和它在现实中本来有的或可能有的样子毫不相同。我们认为所看到的只是完全不同的或新的东西，这是因为我们在现实中从来不象画家那样仔细注意到这类情境和它们的色调变化的细节。不过画家在这些平凡的对象之上也确实增加了新的因素，这就是艺术家在把握和处理这些对象之中所表现的爱，聪明智慧和灵魂，因此他把他自己所特有的创作灵感灌注到他的作品里去，这就是一种新的生命。

以上就是关于绘画内容方面所应注意的一些基本观点。

b）感性材料的一些较明确的定性

接着要讨论的第二方面涉及感性材料为着适应既定的内容就必须具有的一些较明确的定性。

1. 这里第一个重要的因素是线形透视。这个因素是必要的，因为绘画只可利用平面，不象古代雕刻中浮雕那样把人物并列地铺在同一透视水平上，而是不得不采用另一种表现方式，使画中各对象之间的距离在一切空间尺寸上都成为可以眼见的。因为绘画须把它所选的内容平铺开来使其中复杂的动态都展现在眼前，使人物与自然风景，建筑，房间的环境等等之间都现出雕刻在浮雕中所不能现出的那样高度复杂的关系。绘画既不能象雕刻那样表现出实际的距离，它就只得凭形似（外貌）来代表实在。在这方面首先要注意的是绘画要把它所能利用的一个平面划分为几个不同的，看得出彼此有距离的透视水平，因此画中各对象都获得一个靠近的前景和一个隔远的背景，这两个部分又通过中间部分而连接

成一片。绘画把它的各种对象分布在这些不同的透视水平上。对象距离眼睛愈远，按照比例关系它们也就愈缩小，在自然本身中这种逐渐缩小的情况是服从可以用数学来测定的光学规律的。绘画也要服从这种规律，不过由于各种对象分布在一个平面上，运用这个规律的方式又有所不同。绘画有必要运用所谓线形的或数学的透视，道理就在此。不过详谈透视不是这里所应做的事。

2. 其次，画中各对象不仅彼此前后有一定距离，而且具有不同的形状。这种显示出每一对象的特殊形状的特殊的界定空间的方式是构图设计方面的事。只有构图设计才能既界定对象彼此之间的距离，又界定各个对象的形状。构图设计的最重要的规律是形状和距离的准确，这当然还与精神的表现无关，而只涉及外表现象，因此也只构成外表方面的基础，不过在处理有机物的形状以及它们的复杂的动态时，表现因动态而产生的按照透视的缩小对绘画却是很难的事。就透视和构图设计这两方面都只涉及形状和形状的空间整体性来说，它们形成了绘画中的造形或雕刻的因素。由于绘画要用外在形状来表现最内在的精神，它对这种雕刻的因素既不能抛弃不用，而从另外的观点来看，又不能为它所限制住。因为绘画的真正的要务在于着色，所以真正的绘画中的形状和距离只有通过颜色的差异才能获得真正的充分表现。

3. 所以使画家成为画家的是色彩，是着色。我们固然也很乐意玩索素描，特别是速写，把它们看作是天才的主要标志，但是尽管素描和速写多么能富于创造和想象地在寥寥数笔中使内在的精神从仿佛是透明晶亮的形体包裹中吐露出来，绘画毕竟要绘，如果它不肯从所描绘对象抽去见出生动的个性和特殊性的感性因素。

这样说，并不是要否认象拉斐尔和阿尔伯列希特·杜勒[1]之类大画师的素描,特别是信手的素描,具有很大的价值。相反地我们承认,从某一方面看，正是这类信手的素描具有最高的兴趣，因为它们使我们看出一种奇迹，这就是全副精神仿佛直接贯注到手的灵巧上,使手极轻而易举地,不假探索尝试地在一霎时间的创作中就把艺术家的心灵中所含蓄的一切都揭示出来。例如杜勒在闵兴市图书馆所藏的《祈祷书》的书边上所作的素描就显出一种难以言传的精神性和自由;构思和表达仿佛就是一回事;至于面对着一幅绘成的作品,人们就不免有一种印象，觉得它是经过多次加工，尝试和修改才达到完善的。

尽管如此,绘画毕竟要通过颜色的运用,才能使丰富的心灵内容获得它的真正的生动表现。不过并不是一切画派对着色技艺的掌握都达到同样的高度,有一个很特别的现象,就是几乎只有威尼斯人,尤其是荷兰人,才特别擅长于着色。他们都住在海边低洼的陆地上,到处有沼泽，溪流和运河。就荷兰人来说，我们可以说他们之所以擅长着色,是由于他们经常面对着一种多云的地平线,所以心中老是想着一种灰色的背景，这种阴暗天气就使得他们对色调在光度,返光,深浅配合等方面的效果和复杂情况进行研究和把它们显示出来，并且把这种工作看作画艺的首要任务。同威尼斯和荷兰的绘画对比之下,意大利绘画，除掉几个人的作品之外，就显得枯燥冷淡,无润泽,无生气。

关于着色,应该特别提出的有下列最重要的几点。

---

① Albrect Dürer (1474—1528)文艺复兴时代德国最大的画家,素描家和版刻画家。

3a)第一,一切颜色的抽象基础是明和暗。如果单是明暗的对立和配合在起作用而还没有加上颜色的差异,所显现出来的就还只是白色作为光而黑色作为阴影之间的对立以及二者的过渡转变和浓淡深浅之差,这些是素描的必不可少的组成因素,因为它们属于形体的真正的造形因素,靠它们才可以显示出对象的隆起,下陷和圆整以及所处的距离。我们在此可以趁便提到铜板雕镌的技术,这也是只涉及明暗之分的。除掉它所要求的精工细作之外,这种技术还有可珍贵的地方,那就是当它达到高度完善时,它可以把表达心智和印刷术的大量复印的效益结合在一起。不过铜板雕镌术并不象单纯的素描那样满足于只显出光和阴影,而是简直要和绘画竞赛,特别是在现代雕镌术发达的情况下,除掉借光度深浅去表示明暗之分以外,还要表现出起于局部色调的各种不同的明暗程度,例如铜板雕镌用这种光度可以显出白发与黑发之分。

但是在绘画里,象上文已经说过的,明暗只提供基础。不过这个基础也是极重要的,因为只有明暗之分才可以明确表现出形体作为感性的形体在向前与退后,圆整,以及它一般所特有的现象,这就是一般所谓塑形术。在这方面长于着色的大师们把最明的光和最暗的阴影的对比推到极端强烈的程度,专靠这一点来产生宏伟的效果。但是他们也不许这种对比显得生硬,要使各种深浅程度的转化和配合起丰富多彩的作用,要使一切既和谐一致,委婉流动,而又显出毫厘之差。如果没有这样的对比,整体就会呆板,因为只有某些部分较大程度的明暗才被突出,而其余却都被忽略了。特别是在内容丰富的布局里,所表现的各种对象彼此距离很远,尤其有必要用最暗的阴影,才能使光与阴影有较多的深浅程度之分。

光与阴影的进一步的明确化首先要靠画家所采用的**照明**方式。白天的光，晨光，午光和夜光，日光或月光，晴天或阴天的光，暴风雨中的光，烛光，室内的，从外面投进来的或是平均分布的光，总之，千变万化的照明方式在这里都会产生千变万化的差异。如果所描绘的动作是明显而又丰富的，而情境又是清醒意识所能清楚地辨认出来的，外在的光就处于较次要的地位；画家最好就用普通的白天的日光。假如他没有必要要产生戏剧性的生动效果，有意要突出某些人物和人物组合与另一些人物和人物组合之间的主次，他就无须运用适宜于分清这种主次的照明方式。所以古代的大画师们很少运用对比，特别很少运用特殊情况下的特殊的照明方式。他们这样做是正确的，因为他们所专心致志的是表现精神而不是追求感性显现方式的效果，在内在精神和内容意蕴占较大的比重时，他们就可以不管这类多少是外在的因素。但是如果画的是山水风景和日常生活中不重要的事物，照明就有完全不同的重要性。在这里就用得着追求人为的，往往也是艺术性的巨大的神奇的效果。例如在山水风景画里，一大片光亮部分和很浓的阴影部分的大胆的对比可以产生最好的效果，不过也容易流于矫糅造作的习套。与上述情况相反，在山水画的领域里，正是光的返射，放光和返光，这种奇妙的光的呼应，造成一种特别生动的明和暗的自由闪动，无论是画家还是观众对此都应该进行彻底的继续不断的研究。这种照明，无论是由艺术家从外界观察得来的还是由他自己心里想出来的可以只是一种变动不居，一纵即逝的闪现。但是所采用的照明不管变得多么快，多么不寻常，艺术家即使在处理最激烈的动作中也必须当心，要使整体在这种复杂情况中不至

显得动荡不宁，纷乱迷惘，而是既清楚而又和谐。

3b）按照我们已经说过的道理，绘画却不能满足于纯然抽象的明和暗，而是要通过颜色的差别去表现明和暗。光和阴影必须是有颜色的。所以其次我们就要谈颜色本身。

第一点要谈的就是各种颜色互相对比时所显出的明和暗，因为各种颜色在它们相互的关系中可以起光和暗的作用，彼此可以互相衬托，减弱或损害。例如红色，尤其是黄色，处在同等深度时，就比蓝色较明亮。这种情况是由各种颜色本身的性质决定的，这一点近来曾由歌德加以正确的解释①。这就是说，在蓝色里主要因素是暗，暗通过一种较明亮的但不是完全透明的中介物，才显得是蓝的。例如天空本来是暗的，在最高的山顶上去看，就显得更暗；通过地面大气这种既透明而有些昏暗的中介物去看，天空才显得蓝，大气透明的程度愈低，天空也就显得愈明亮。黄色的情况却与此相反，这里是由本身独立的明通过一种让明仍可现出的昏暗而起作用，才现出黄色。例如烟就是这种昏暗的中介物；透过烟去看一件光亮的东西，它就微带黄色和红色。纯真的红色是一种活跃的基本的具体的颜色，其中互相对立的蓝色和黄色互相渗透在一起。青色也可以看作这样的结合，但是还没有结合成为具体的统一，只结合成为单纯的消除掉的差异，成为饱和的宁静的中和色。上述这几种颜色组成最纯粹，最简单的原始的基本颜色。所以我们从古代大画师们运用这些颜色的方式中可以找到一种象征

① 英译注："这里几乎没有必要去指出，这段讨论由于根据歌德的错误的颜色学说，和牛顿的根据三菱镜的分析相反，并没有科学的价值，尽管具有历史的兴趣。天色蓝，是由于蓝色光线受到扣留。"

的意义，蓝色和红色的运用特别如此。蓝色符合较温和的，意味深长的，较宁静的东西和富于情感的体物入微，因为蓝色以暗为基本，而暗并不发出抵抗，而明却较多地起抵抗和生产的作用，它是生动爽朗的。红色则符合带有丈夫气，统治地位和帝王威风的东西；青色则符合带有冷漠态度的中性的东西。例如圣母玛利就往往按照这种象征方式，在被描绘为天后登上宝座时就穿上红袍，在被描绘为母亲时就穿上蓝袍。

一切其它无限复杂的颜色都应看作上述几种颜色的变种，其中都可以认出上述那些基本颜色中的某种色调。在这个意义上，举例来说，就没有画家把紫色叫做一种颜色。这一切颜色在它们的相互对比中都可以显得较明或较暗，这是画家所必须仔细考虑的一种情况，如果他想抓住为对象塑形和布置距离时所必用的正确色调。这里就有一种特殊的困难。例如就面孔来说，嘴唇是红的，眉毛是暗的，黑的，棕色的或是尽管是金黄色的，比起嘴唇来，毕竟还要暗些；红色的腮也比主要是黄，棕或青的鼻子在颜色上较为明亮。这些部分可以按照它们的局部色调画得比塑形所要求的较明亮和较浓些。在雕刻里，甚至在素描里，这些部分却完全单凭形体的关系和照明去现出明和暗。画家却须按局部色调来画这些部分，局部色调就会破坏这种形体的关系。如果所画的对象彼此相距较远，这种情况就更明显。对于通常的视觉对象来说，判定事物形状和距离的是知解力，这种判定并不单根据颜色现象，还要根据许多其它情况。在绘画里却不然，摆在我们面前的只有颜色，而颜色单就它本身来说，会妨害单明和暗所要求的东西。这里画家的艺术本领就在于解决这种矛盾，要把各种颜色调配很恰当，使它

们无论在塑形的局部色调方面还是在其它关系方面都彼此不相妨害。只有同时考虑到这两点，对象的形状和颜色才能完满地表达出来。举例来说，试看荷兰画家用多么高明的艺术手腕把绸缎衣服的光彩以及衣褶等方面的复杂的返光和阴影的层次,乃至把银,金,铜,玻璃器皿和天鹅绒的闪光都描绘出来了;就连梵·艾克就已描绘过宝石,金线花边,珍宝首饰之类东西的色泽。用来显出金光的那些颜色本身并不是金属的，仔细一看，就只看出简单的黄色,本身并不那么光亮;整个的效果一方面来自突出形状，另一方面来自每一点色调上的细微差异都与相邻的色调相近似，转变得和缓。

其次,颜色的谐和是应研究的另一方面。

我在上文已经说过，各种颜色形成一种由事物本性划分开来的整体。在绘画里它们也应显现为这种整体,不应缺乏哪一种基本颜色,如果缺乏,就会失去整体感。在这种颜色体系方面特别令人感到很圆满的是较早的意大利和荷兰的画师们：在他们的绘画里我们看到蓝黄红青这四种颜色。这样的完整性就形成颜色谐和的基础。此外,各种颜色还必须配合得当,既现出它们在绘画上的对立,又现出这种对立的和解与消除，使眼睛看到，就感觉到一种平静与和解。造成这种对立面的对比以及和解的平静感的有时是配合的方式,有时是每种颜色的浓度。在较早期的绘画里特别是荷兰人才按照它们的纯洁状态和单纯的光彩去运用基本颜色，这样做的结果就是由于既有尖锐的对立，谐和就不易达到，但是如果达到,就很能悦目。不过在这样运用鲜明而有力的颜色之中,对象的性质以及表情的力量也就应该是鲜明而单纯的。色彩与内容的更

高的谐和就在这里见出。例如画中主要人物就要用最显眼的颜色来画，他们在性格上，在全部仪表和表情方式上，都要显得比次要的人物较为宏伟，次要的人物只宜用复合的颜色去画。在自然风景里，纯粹的基本颜色的这种鲜明的对立就用得较少。但是在人物占主位，特别是在服装占住绝大部分地位的场面里，用上述那些较单纯的颜色也还是恰当的。在这种情况下，场面是由精神世界里取来的，其中无机物或自然环境应该显得比较抽象，不应照原状和盘托出，不应显出它在孤立时所起的作用，所以自然风景的复杂的色调以及它的富于细微差异的驳杂性用在这里就不很适宜。一般说来，用作人类活动的场面，自然风景比不上一间房子或一般建筑物那样完全适合，因为在露天里发生的情境在大体上照例不适合使全部内心生活作为本质的东西而显现出来的那些行动。但是如果把人表现在自然界里，那自然界也应只作为单纯的环境而发生效力。在这种表现里，如上文所说的，鲜明的颜色是特别用得着的，不过用起来要有胆量和魄力。甜美的，性格模糊的，柔媚悦人的面孔并不宜于用鲜明的颜色。面相方面的这种软弱的表情和苍白化（从画家孟斯①以来，人们把这看作理想的）如果用鲜明的颜色去表现，就会显得颓唐委靡。最近在我们德国人中间，已成为时髦的是平板无味的软弱的面孔装模作样，现出特别秀美悦人的，简朴的或宏伟的姿态。这种内在精神性格方面的漫无意义就导致颜色和色调方面的漫无意义，因此，一切颜色都变得模糊不清，苍白无力，一切细节都摆出，没有什么东西得到正当的突出。这当然也是一种颜色的谐和，往往很甜美，很能讨人宠爱，但是漫无意义。

① 孟斯(Mengs，1728—1779)德国画家。

在与此类似的意义下，歌德在翻译狄德罗的《画论》后所加的评论说过这一段话："没有人承认一种软弱的着色比起一种强烈的着色较易调配得谐和；但是如果着色是强烈的，如果各种颜色都显得生动鲜明，眼睛当然就会更生动地感觉到谐和与不谐和的效果。反之，如果使各种颜色软化，在绘画里某些地方用明亮的色调，某些地方用混合的色调，另外一些地方又用昏浊的色调，人们就当然看不出这幅画究竟是谐和的还是不谐和的；无论如何，人们都会说，它是无力的，无意义的。"

但是达到的颜色的谐和，在着色方面并不算是达到了一切；要达到完满的效果，我们还要考虑到第三点，即一些其它因素。在这里我只准备提到所谓空气透视①，肉色以及选用色彩的魔术这三个因素。

线形透视首先只涉及物体的线条和人眼的远近距离所产生的差异。不过形体的这种改变和缩小并不是绘画所要摹仿的唯一因素。在现实界里一切事物都由于空气（对象与对象之间的空气，乃至同一对象的不同部分之间的空气）而产生着色方面的差异。正是这种仿佛随距离渐远而渐蒸发掉的色调形成了空气透视，因为通过空气透视，所描绘的各对象部分地在它们的轮廓形态上，部分地在它们的明暗和着色上，受到了改变。人们通常以为凡是处在前景的离眼睛最近的东西就总是最明亮的，而处在背景的东西却总是较昏暗的，但是事实却正与此相反。前景既是最昏暗的，又是最明亮的，这就是说，光与阴影的对比在近的地方显得最强烈，而

① 用大小差别表示远近距离，叫做"线形透视"，用浓淡差别表示远近距离，叫做"空气透视"。

轮廓也显得最明确；反之，对象离眼睛愈远，它们在形体上也就变得愈无颜色，愈不明确，因为光与阴影的对比就逐渐消失，直到整体消失在一种明亮的灰色里。不过在这方面不同的照明方式导致最变化多方的冲淡方式。特别在自然风景画里空气透视最为重要，在一切描绘广阔空间的其它种类的绘画里也是如此。在这方面长于着色的大画师们也产生出魔术似的效果。

其次，着色方面最大的困难，色彩的理想和高峰，却在于肉色，即人类的皮肉的色调。它把一切其它颜色都奇妙地结合在一起，却不使哪一种颜色独立地突出。青年人的健康的腮帮上的红色当然是纯洁的红，不搀杂一丝蓝色，紫色或黄色；但是这种红色毕竟只是一种飘忽的红晕，或则无宁说，一霎时的闪光，它是从内心里流露出来的，随后就不知不觉地消失在肉的其它色调里。但是肉色是一切基本颜色的理想的互相渗透。透过皮肤的透明的黄色，动脉的红色和静脉的兰色就显现出来。在光和暗之外，在其它复杂的发光和返光之外，还要加上灰色，棕色乃至于青色的色调，这一切乍看起来象顶不自然，但是仍然可以有它们的正确性和真正的效果。这些色调的互相渗透完全没有闪光，也就是说，它们不受本身以外事物的返光的影响，而是从本身内部得到灵魂和生气的。对于艺术表现来说，正是这种从内心澈照出来的东西特别是最大的难题。我们可以拿它来比夕照下的海，我们从这种海里既可以看出它所反映出来的各种形体，又可以看出水的晶莹的深渊和本有特性。反之，金属物的闪光固然既放光而又返光，宝石固然既透明而又闪烁，但是二者都不象肉色那样由各种颜色互相渗透而成的，绸缎之类的光泽也是如此。动物的皮肤和羽毛之类的颜

色也是最多种多样的，但是在一些特定的部分各有直接的独立的颜色，所以它们的复杂性更多地是不同的表面和平面所造成的，而不是象肉色那样由不同的色调的点和线互相交织在一起的。和肉色最相近的莫过于透明的葡萄所现出各种颜色的互映增辉，以及玫瑰花的奇妙的透明的各种色调的浓淡关系。但是这二者都见不出肉色所必有的那种由内心灌注生气的光彩。肉色的这种没有闪光的灵魂的芳香正是绘画所遇到的最大难题。因为这种来自主体内心的气韵生动不是可以作为物质性的颜色或是作为颜色的点和线之类运移到皮面上去的，而是要本身显现为气韵生动的整体：要象天空的碧蓝，既深远而又透明，对于眼睛不应是一种引起抵抗的表面，而是让我们可以沉浸进去的。在歌德所译的《画论》里，狄德罗关于这一点就已说过这样的话："一个画家如果获得了肉的感觉，他就算已经走得很远，其余一切就微不足道。成千的画家死去了，都不曾感觉到肉；还会有成千的画家没有感觉到肉就要死去。"

至于能使这种透明肉色的气韵生动表达出来的材料或媒介，简单说来，最适合于达到这种效果的首先是油画、最不适合于产生这种互映增辉效果的是使用镶嵌玻璃的处理方式。这种方式虽有耐久的长处，但是由于它只能用一些有色的玻璃或宝石的细块嵌合在一起，来表现各种颜色深浅分寸，从来不能描绘出各种颜色的一种理想的互相融合和互相转化的妙处。壁画方式和用胶或蛋白调颜料的方式在这方面算是进了一大步。不过就壁画方式来说，颜料涂在湿膏泥面上须涂得很快，所以一方面须有最高度娴熟而稳实的画笔挥扫，另一方面须用大笔头一笔接着一笔地画，由于膏泥干得太快，不容许精修细补。用胶调颜料的方式情况也是如此。

这种方式固然可以画出较好的内部明晰和较美的浓淡配合，不过由于干得太快，也不易融合各色和精修细补，也须用明确的笔触绘成一种轮廓较鲜明的画面。油画方式却没有这些缺点，它不仅可以使各种颜色互相融合和渗透得很微妙，而且可以精修细补，使人不易察觉出由某一色调转化到另一色调的痕迹，或是说出某一种颜色从哪里出现，到哪里消失。我们看到的是各组成因素融合得很微妙，也处理得恰到好处，画面本身就象宝石那样放出光辉，而且通过透明的和不透明的色泽的微妙浓淡分寸，远比用膏调颜料的画法更能产生各种颜色层次的互映增辉的效果。

最后**第三点**要讨论的涉及色彩效果的芳香或**魔术**。这种色彩的魔术主要出现在这种情况下：对象的实体性和精神性仿佛已经渗透到着色方面的构思和处理中去而蒸发掉了。一般可以这样说，这种魔术在于把各种颜色处理得当，从而产生一种色彩现象方面的本身无目的的游戏，这是色彩的一种飘忽荡漾的顶峰；这也是各种色调的互相渗透，一种许多返光的照耀，这些返光在许多其它发光体中照耀着①，变得很精微，瞬忽万变，生动热烈，以至开始越界到音乐的领域。从塑形的观点来看，这就需要处理明暗方面的高明本领，在这方面最擅长的在意大利人之中是里阿那多·达·芬奇②，尤其是考列基俄。他们用最浓的阴影，而这阴影却又透明，通过不知不觉的逐渐转变，升到最明亮的光。这样就显出最高度的圆整，没有什么地方见出生硬或界限，到处都是逐渐转变；光和阴

① 这就是"千灯齐照，互映增辉"的意思。

② 达·芬奇(Leonardo da Vinci, 1452—1519)文艺复兴时期意大利大画师之一，由壁画转到油画的试探者，也是一位有名的科学家和建筑工程师。

影不是直接作为光和阴影而起作用，而是互映增辉，就象是一种内在力量通过一种外在的东西在活动。颜色的处理就要有这样的本领才行，在这方面荷兰画家们也最擅长。由于这种理想性，这种互相渗透，这种返光和色泽的往复回旋，由于这种逐渐过渡的流动不居，于是在整体上，在明亮，闪光，浓度以及颜色的柔润的光辉各方面上，遍布着一种生气(或灵魂)灌注的光辉，这才是色彩的魔术，这属于艺术家所特有的精神，艺术家本人就是魔术师。

3c)这就涉及我还要略加讨论的最后一点。

我们从线形透视出发，随后转到素描，最后讨论颜色；关于颜色，第一步是从塑形的观点去看光和阴影，第二步是讨论颜色本身，或则说得较确切一点，先讨论各种颜色的相对的明暗所现出的关系，接着就讨论颜色的谐和，空气透视，肉色及其魔术。现在第三步就要谈到的就是艺术家在着色方面所表现的创造的主体性。

一般人通常以为绘画在颜色方面按照一些很明确的规则去办事就行。但是这种想法只适用于线形透视，因为线形透视完全是一种几何学的科学；即使在线形透视方面，也决不应拘守抽象的规则，否则就会破坏绘画性的效果。其次，连素描在透视方面就已经不应该拘守一般性的规则，着色更不宜如此。颜色感应该是艺术家所特有的一种品质，是他们所特有的掌握色调和就色调构思的一种能力，所以也是再现的想象力和创造力的一个基本因素。艺术家凭色调的这种主体性① 去看他的世界，而同时这种主体性仍不失其为创造性的；正是由于具有这种主体性，画家所绘出的色彩的千变万化并不是出于单纯的任意性和对某一种不符合自然规律

① 即上文的“颜色感”。

的着色方式的癖好，而是出于事物的本质。歌德在《诗与真》里曾举过与此有关的事例。有一次他参观过竺列希敦展览馆之后说过这样一段话:“当我回到我的鞋匠家里(他由于心血来潮,曾在一个鞋匠家里住过)吃午饭的时候，我几乎不相信我自己的眼睛，因为我眼前所见的仿佛正是梵 奥斯塔德①所作的一幅画，那么完全相像,简直应该把它挂在展览馆里。人物的布置,光和阴影乃至整个场面的棕色的色调，一切在梵·奥斯塔德的作品里受人赞赏的东西，我在这里在现实界里亲眼看到了。这是第一次我认识到这样高度的一种才能,从此我就着意要锻炼这种才能,想获得我特别注意其作品的这位或那位艺术家看自然的视力。这种能力使我获得很多的乐趣,却也增加了我的愿望,不断地勤学苦练自然不曾给我的一种绘画才能。”② 色彩的差异特别在描绘人的皮肉时显得突出,纵使不把年龄,性别，境况，国籍，情欲之类外在因素所产生的变化计算在内。此外,色彩的差异也表现于日常生活的描绘,露天的日常生活或是在酒馆,教堂等等室内的日常生活;它也表现于自然风景，其中事物和颜色的丰富引导每一个画家多少凭他自己的探索，去掌握和再现在自然风景中出现的千变万化的光和色的活动,并且凭他自己的观察,经验和想象力去创造它们。

c）艺术构思,布局和性格描绘

以上我们讨论了适用于绘画的一些特别观点，首先讨论了内

① 梵·奥斯塔德(Adriaen Van Ostade,1610—1685),荷兰画家，喜画乡村日常景物。

② 歌德也能画,但不擅长于此。

容，其次讨论了可以用来表现这种内容的感性材料(媒介)。最后剩下要确定的第三点就是艺术家按照这种特定的感性材料，以绘画的方式去就他的内容进行构思和创作的情况。我们的讨论所涉及的广泛的资料可以分类如下。

第一是构思方式的比较一般性的差异，我们要把这些差异区别开来，并且顺它们发展的程序，看出它们日渐变得丰富生动。

其次我们要研究在这种构思方式范围之内，更密切地涉及绘画所特有的布局，关于所采取的情境及其组合的艺术动机中较明确的因素。

第三，我们要看一看性格描绘的方式，这种方式既取决于对象的差异，也起决于构思方式的差异。

1)关于绘画构思的最一般的方式，它们部分地取决于所要表现的内容本身，部分地取决于这门艺术的发展过程，这门艺术并不是一开始就能表达出对象所含的全部丰富内容，而是要经过许多阶段和转变，才达到完满的生动性。

1a) 绘画最初所能采取的立足点还显示出它发源于雕刻和建筑，因为它在整个构思方式的一般性质上，还依附这两门艺术。当艺术家只限于画个别人物，不把他的人物在本身复杂的情境中的生动具体的表现显示出来，而只把他们描绘为独立自足的人物时，依附于雕刻建筑的情况就最为明显。在我所指出的适合于绘画的各种内容体系之中，特别适宜于现阶段的是基督和个别的使徒和圣徒之类宗教题材。因为这类人物必须在他们的孤立的地位就有足够的意义，本身就是一个整体，对于人们的意识才成为一种具有实体性的敬爱的对象。特别是在早期绘画里，我们看到基督或圣

徒被描绘为这样孤立的人物，身外没有什么明确的情境和自然环境。如果有环境，那也主要是建筑的装饰，尤其是高惕风格的，例如早期荷兰画和德国南部的画就往往如此。在这种结合到建筑的绘画之中，往往是十二使徒之类人物并排地站在方柱和拱顶之间，这种绘画还没有达到后期艺术的生动性，而形象本身有时也还保留着雕刻造像式的僵硬性，有时还停留在某种雕像的定型上，例如巴赞庭的绘画就带有这种性格。这种完全不用环境背景的或是只用建筑物来关起的人物就宜于用一种较简单严肃的颜色，色调也应鲜明显眼。所以最早的画师们不用丰富多采的环境背景，而用一种单色的即金色的底子，和服装的颜色相衬托，因而显得更鲜明显眼，象我们在绘画发展到最完美的时代里所看到的。此外野蛮人一般所爱好的也是红蓝之类简单而鲜明的颜色。

大部分用奇迹为题材的绘画也是运用这种早期构思方式的。人们把这种绘画看作一种令人惊骇的东西，抱着目瞪口呆的态度，对它们的艺术方面却漠然无动于衷，所以这类绘画不能凭人生经历的反映和美来使人感觉可亲可喜；事实上在宗教方面最受崇拜的绘画，从艺术观点来看，却正是最低劣的。

但是这类孤立的人物如果不是本身独立的完备的整体，不是由于他们的整个的人格而成为一种崇拜或关心的对象，这样按照雕刻构思方式的原则来创作出来的形象就没有什么意义。例如某些真实人物的画像由于描绘出他们的容颜和个性，可以使他们的熟人感到兴趣；如果把人们不熟悉的或是被人遗忘了的对人物描绘为处在一种可以显出性格的动作或情境中，那么，这种描绘所引起的兴趣或同情就完全不同于上述那种简单的构思方式所引起

的。凡是用尽一切艺术手段把人物表现得尽量生动的伟大的画像作品单凭这种丰满的生命就足以使所画的人物仿佛越出像框的局限,昂首阔步地走出来。例如在看梵·达伊克[①]的画像作品时,特别是当画中人物不是和观众正面相对而略微采取侧身姿势时,我感觉到像框仿佛是一道通向世界的门,而画中人物正从这门里迈步出来,走进世界。所以这种个别人物不象圣徒天使们那样本身完满自足,而是单凭某一具体情境,某一个别情况和某一特殊动作就足使人感到兴趣,这样,他们就不宜于被描绘为独立自足的形象。例如陈列在竺列希敦的库格尔根[②]的最后作品,一幅基督,约翰授洗者,约翰使徒和浪子四个人的半身像。就基督和约翰使徒来看,我觉得构思方式是很妥贴的。但是我认为约翰授洗者,特别是浪子,就丝毫没有这种独立自足性,足以使我可以从这种半身像里看出来。与此相反,这里一定要把人物的活动和动作画出来,至少要画出他们所处的情境,通过这种情境,他们才和他们的外在环境生动具体地结合在一起,才能显出一种完满自足,自成整体的显出特征的个性。库格尔根所画的浪子的头固然很好地表现出深刻忏悔的苦痛,但是仅仅靠背景中一群画得很小的猪才暗示出这里的忏悔就是浪子的忏悔。[③]我们应该看到的不是这种象征式的暗示,而是浪子处在他的猪群中间或是其它具体生活的场面里。因为浪子如果不能变成一个纯然寓意性的人物,就得通过圣经故事中所描述的那一系列的人所熟知的情境,才能显出他的完满的带有一般

① 梵·达伊克(Van Dyck,1599—1641)荷兰名画家和刻画家,最擅长于画像。

② 库格尔根(Kügelgen,1772—1820),德国画家。

③ 浪子离开家乡,流落在外,一度成为牧猪奴。见“新约”:“路加福音”第十五章。

性的人格，对于我们才是实际存在的人物。应该把他怎样离开他父亲的家，怎样落到穷困，怎样忏悔和回头之类具体实在的事描绘给我们看。至于背景中的猪群却不过是写上“浪子”这名字的标签。

1b）绘画既然要用主体的内心生活的全部特殊情况为它的内容，它就更不能象雕刻那样满足于人物性格脱离情境的独立自足性和对人物性格只揭示实体性方面的构思方式，而是应该放弃这种独立自足性，描绘出具体情境中的内容，描绘出人物性格和形象由于彼此之间的联系以及对外在环境的联系而产生的复杂性和差异。正是由于这样抛弃了单凭传统的雕像式的定型，建筑所用的安排和遮掩人物的方式以及雕刻的构思方式，正是由于这样追求人的生动活泼的表情和显出特征的个性，这样把每一种内容纳入主体的特殊情况以及对外界的复杂的关系中，绘画才算向前迈进了一步，才达到它所特有的立足点。比起其它种类的造型艺术，绘画更有必要（不只是可允许）走到戏剧的生动性，使所组合的人物都在一种具体情境中显出他们的活动。①

1c）和这种深入到客观存在的充分生动性以及情况和人物性格的戏剧性运动联系在一起的还有第三点，这就是在构思上和创作施工上都要日渐把重点摆在使一切事物的个性和色彩现象的丰满生动上，因为在绘画里气韻生动的最高峰只有通过颜色才可以表现出来。这种色彩的魔术最后还可以变成占很大的优势，以至比起它来，内容变成无足轻重的，从而使绘画变成只是一种芬芳的

① 黑格尔的这种看法和莱辛在《拉奥孔》里所提出的绘画不宜写动作的理论正相反。

气息，一种色调的魔术，它的互相对立，互相辉映以及游戏性的谐和就开始越界转到音乐，正象雕刻在浮雕的高度发展中就开始接近绘画一样。

2）我们现在要研究的第三点涉及绘画布局所须遵守的一些规定，所谓“布局”就是通过把不同的人物形象和自然界事物配合在一起，形成一种完满自足的整体，以便把一个具体的情境和它的较重要的动机描绘出来。

2a）可以摆在尖端的最主要的要求就是很妥当地选择一个适合绘画的情境。

特别是在这方面，画家的创造发明的能力有无限广阔的用武之地：从一个不重要的对象所处的最简单的情境，例如一个花圈或是一个酒杯周围摆着一些盘子，面包和水果，一直到富丽堂皇的布局，其中包括社会上重大事件，国家的主要政治举动，加冕典礼，战争，乃至最后审判，把上帝，基督，十二使徒，天兵天将，整个人类，天，地和地狱全都包括进去。

在这方面最重要的事是要明定界限，把真正绘画性的情境一方面和雕刻性的情境区别清楚，另一方面和诗的情境（即只有通过诗艺才能表现出来的情境）区别清楚。

一个绘画性的情境和一个雕刻性的情境的基本区别，象上文已经提到的，在于雕刻的主要使命在表现本身独立自足的，无冲突的，没有始终一贯定性的平板（无害）情况，只有在浮雕中才开始主要运用一群人物的组合，使人物形象向史诗方面伸展，以及描绘以一种冲突为基础的动荡性较大的动作；至于绘画则不然，它要完成它所特有的任务，就得跳出人物和外界无联系的独立自足性以及

缺乏明确定性的情况，才能走进人和外在环境不断发生关系的情况，情欲，冲突和动作之类生动活泼的运动中，即使在描绘自然风景的构思中也坚持要有一种具体情境的定性以及它的最生动鲜明的个性。所以我们一开始就向绘画提出一个要求，要它描绘人物性格，灵魂和内心世界，不是要从外在形象就可以直接认出内心世界，而是要通过动作去展现出这内心世界的本来面貌。

主要就是这一点使绘画和诗发生较密切的联系。在这种联系中这两种艺术各有优点。绘画不能象诗或音乐那样把一种情境，事件或动作表现为先后承续的变化，而是只能抓住某一顷刻。从此就可以见出一个简单的道理：情境或动作动作的整体或精华必须通过这一顷刻表现出来，所以画家就须找到这样的一瞬间，其中正要过去的和正要到来的东西都凝聚在这一点上。例如战争中这样一顷刻就是胜利的一顷刻：战斗还在进行，但是结局却已经很明显了。因此，画家有能力使过去的残余一方面在消逝，一方面却在现时仍发生作用，而且同时也把未来表现为当前情境所必然产生的直接后果。① 不过在这里我不能就这一点详细讨论。

在这一点上画家虽不如诗人，他比诗人也有一个优点：他能描绘出一个具体情境的最充分的个别特殊细节，因为他能把现实事物的形状摆在目前，使人一眼就把一切都看清楚。"诗如此，画亦然"② 诚然是一句人所喜爱的格言，特别在理论上多次被人强调提出，而且由描绘体诗在描写季节，时辰，花卉和山水风景中加以运用。但是用文字来描写这类事物和情境，一方面很枯燥无味，如

① 这就是莱辛所说的"最富于孕育性的顷刻"或顶点前的一顷刻。在这一点上黑格尔的看法和莱辛的看法却相同。

② 见贺拉斯的《论诗艺》，这是诗画一致说的经典根据。

果逐一胪列，那就永远胪列不完；另一方面这种描绘也不免歪曲，因为它要把在绘画中一眼就看遍的东西作为一系列的先后承续的观念表达出来，以至我们总是听到下句话，就忘去上句话，而这上句话却必须和下句话联在一起，因为两句话所说的事物在空间中本是同时并列的，只有在这同时并列的关系中才有价值。此外在另一点上绘画也落后于诗和音乐：那就是在抒情方面。诗艺不仅能表达一般情感和思想，而且还可以展示出它们的转变，进展和上升。就集中了的内心生活而言，这种情况尤其适用于音乐，因为音乐所要表达的正是灵魂的运动。至于绘画却只能表现面容和姿势，如果要专门抒情，就会误用它所特有的媒介或手段。因为尽管绘画也能把内心的情绪和情感表现于肉体的姿态和运动，这种表现却不能直接触及情感本身，而只能触及情感的某一种外在表现，事件或动作。所以如果说绘画也用外在事物来表现，这并不是抽象地认为它通过面容和形象使内心世界成为可以眼见的；而是说，它用来表达内心世界的那种外在因素正是某一动作的个别情境，或某一具体行动中的情绪，通过这种行动，那种情感才展现出来，才可以让人认识到。所以我们如果把绘画中的诗的因素假定为具有这样的意思，即绘画应该用面部特征和姿势去直接表现内心的情感而无须用较重要的动机和动作，这就无异于把绘画推回到抽象，而这却正是绘画所应避免的，而且这也就无异于要求绘画去做诗的特殊领域中的事，如果它照办，结果只能是枯燥无味。

我特别强调这一点，因为在去年德国艺术展览（1828年）里，所谓杜塞尔多夫[①]派的很多作品博得了称赞，这派画家们显示了

① 德国莱茵区的一个城市。

很好的知解力和技巧的本领，采取了这种专写内心生活的方向，亦即运用只有诗才能表达的材料。他们的内容大部分是从歌德以及莎士比亚，阿里奥斯陀和塔梭等诗人的作品中借来的，主要是关于爱情的内心情感。这派的一些最好的作品照例描绘一对情人，例如罗米阿和朱丽叶，芮那尔多和阿密达，此外就没有什么具体的情境，所以这些成对的情人就没有什么旁的可做或表现，只有互相恋爱，互相倾慕，一而再，再而三地眼漾情波，互相凝视。在这种情况之下，主要的表情自然要集中在口和眼上，特别是男人芮那尔多伸着一双长腿，看来好象不知道怎样摆布这双长腿才好。所以它们伸在那里，毫无意义。雕刻像我们在上文已经说过，雕不出眼睛和流露灵魂的目光，绘画却掌握着丰富的表情手段，但是也不应把一切都集中在这一点上，不应把眼睛所流露炙热的情感或是没精打采，忧伤眷恋的神色以及口的亲密姿态弄成表情的主要目标，丝毫不写出动机，户伯纳①所画的"渔夫"也是如此，题材是从歌德的名诗②借来的。歌德的诗本来以令人惊赞的深度和优美的情感描绘出一种飘渺不定渴求安静生活的心情以及水的清凉和洁净，但是在"渔夫"这幅画中那位捕鱼的男孩裸着腿投到水里，正象其它作品中男子形象一样，挂着一副很枯燥无味的面容，人们从这副安静的面孔看不出他能感受到深刻而优美的情感。一般说来，这派画中的男女形象都不能说显出了健康的美，恰恰相反，他们只露出爱情和一般情感中的神经兴奋，憔悴和病态，这些表现都是人们不经

① 户伯纳(J.Hübner 1806—1882)，德国画家。

② 歌德的小诗《渔夫》写一青年垂钓，水中涌现一仙子，唱歌召唤他，他就情不自禁地跳到水里，长辞人世。

过再现也可以看得到的，无论在实际生活中还是在艺术中，人们见着它们只好宽容一点。

这派的大师夏多[①]用歌德的《密娘》[②]诗意所画的作品在表现方式上也属于这一类。密娘的性格极富于诗意。她之所以引人入胜，是由于她的过去经历，外在的和内心生活的艰苦命运，她的热烈动荡的意大利人的激情中的矛盾，而她的心灵对这种激情还不完全自觉，还没有什么目的和决择，沉浸在这种蒙眬状态，对自己束手无策；我们对她所感到的兴趣正在于这种既沉浸在自己内心世界而又完全呈现分裂状态的自我表现，这种自我表现也只有零碎的前后不协调的情绪迸发中才可以见出。这样一种复杂的心理状态我们固然可以想象到，但是画不出来的。而夏多偏要不用明确具体的情境和动作而单凭密娘的形状和面相把它描绘出来。所以就大体来看，可以说上面提到的一些形象是没有通过对情境，动机和表情的想象来体会的。绘画的真正的艺术表现就要求用想象去掌握整个对象，把它表现为形象以供观照，这些形象通过一系列的情感，即通过一种动作，把它们的内心生活表现到外面来，而这种动作要很能显示出情感，使得艺术作品的全体和每个部分都显得由想象运用来把所选择的内容充分表达出来。特别是早期意大利画家们也象这些近代画家们一样，描绘过爱情的场面，有时也从诗中借取题材，但是他们却懂得怎样去凭想象和健康的爽朗心情去表现这类题材。例如男爱神库匹德和灵魂女神，库匹德和女爱神

① 夏多(Schadow-Godenhaus,1789—1862),德国画家。

② 《密娘》(Mignon)是歌德的一首著名的小诗，密娘险遭暴徒凌辱，被威廉·迈斯忒营救，在这首短歌里她召邀他的恩人同她回到她的意大利故乡，去过优美宁静的生活。贝多芬曾用此诗大意谱成乐曲。

维罗斯，阴曹地府大王普鲁陀劫掠普洛索聘娜，赛拜尼族妇女们被劫掠，赫库勒斯在奥姆法利家摇纺车，奥姆法利披着狮皮等等，都是早期画师们所习用的题材，他们把这类题材表现于生动具体的情境，画出场面和动机，而不是把它们表现为不由想象通过动作来掌握的单纯的情感。他们还从《旧约》借取一些爱情场面。例如竺列希敦美术馆里就挂着乔治俄涅[①]的一幅画，画的是雅各从远方来，招呼拉结，握她的手，吻了她；背景远处有两个年轻人在泉水旁汲水饮牲口，这些牲口成群地在山谷里吃草。另一幅画的是以撒和利伯加[②]。利伯加拿水给亚伯拉罕的仆人喝，因而就被认出来了。也有从阿里奥斯陀的诗里取材的，例如麦道尔在井栏上写安杰里卡的名字。

近代人大谈画中的诗，这不能指别的，只能指题材是凭想象来掌握的，情感是通过动作揭示出来的，而不是作为抽象的情感来把握住和表现出来的。诗本来可以按内在状态来表达情感，就连诗也要借助于许多表象，观照和审察。例如诗在表现爱情时如果只停留在"我爱你"这句话上，永远只复述这句话，这也许是高谈"诗中之诗"的老爷们所爱听的，但毕竟是最抽象的散文。因为涉及感情，艺术的本领在于通过想象去把握和玩味感情，而这想象在诗里把情绪转化为明朗的表象，通过这些表象的表现使我们获得满足，无论表现的方式是抒情的，还是叙述史诗事件或戏剧动作的。为着要表现内心生活本身，在绘画中单凭口，眼和姿势是不够的；还

① 乔治俄涅(Giorgione，1478—1510)，意大利名画家；雅各遇拉结的故事见《创世记》第二十九章。

② 见《创世记》第二十四章。

必须有一种完整的具体的客观情境，才可以把内心生活显示为客观存在。

所以一幅画的主要任务是要描绘出一个情境，一个动作的场面。这里第一条规律就是可理解性。在这一点上宗教题材具有很大的便利，因为它们一般是人所熟知的。例如天使预报基督的诞生，牧羊人或三王朝拜基督，基督逃往埃及而获得平静，基督钉上十字架，埋葬和复活以及关于圣徒们的传说之类题材都是看画的群众所熟知的，尽管我们现代人对殉道者们的故事比较疏远了。例如在一座教堂里画的大半是施主或本城市护神的故事。所以画家们选题往往不是出于自愿，而是适应某某祭坛，礼拜堂和修道院等等的需要，所以画所陈列的地方就可以帮助人理解画的意义。这种对理解的帮助有时是必要的，因为画不象诗，不能借助于语言，文字和题名以及其它多种多样的标志。再如在一座王宫里，市议会厅和国会大厅里，本国本市或本建筑物的历史中重大事件或重要阶段的场面都适宜于用作画题，在画所挂的地方，这些题材是家喻户晓的。人们不会轻易地从英国史，中国史或米特里达特王的生平中替一座德国王宫选画题。在绘画陈列馆里情况却不如此，这里人们把所收藏和搜购的好的艺术品都陈列在一起，因此一幅画就失去它和某一地方的个别联系以及它通过地点而获得的可理解性。私人收藏的情况也是如此。收藏家把他所能搜到的作品都摆在一起，凑成一个展览馆或是满足其它的嗜好和好奇怪的念头。

有一个时代很风行的所谓寓意画在可理解性这一点上远不如运用历史题材的画，而且由于寓意画的人物形象必然缺乏内在的

生气和特殊具体的东西，它们总不免含糊而枯燥。反之，自然风景和人类日常现实生活中的情境在意义上既清楚，而又具有个性，戏剧的错综复杂和实际存在的运动和丰满性，倒替绘画的构思和创作提供了最适宜的发挥作用的场所。

2b）但是要使一个具体情境成为可以辨认出来的（就画家的任务是要使它成为可理解的这一点来说），单靠陈列的地点和一般人对题材的熟悉就还不够。因为这些在大体上都只是外在的联系，与艺术作品本身却很少关联。真正涉及问题本质的关键却在于艺术家要有足够的才智和精神，去把具体情境所含的画意揭示出来，并且凭丰富的创造发明的能力把这些画意表现于形象。在每一个动作中，内心生活都外现为客观存在，每一个动作都有它的直接的表现，感性的后果和各种联系，这些既然实际上都是内心生活所发生的作用，就要泄露出和反映出情感，因此都可以最妥帖地利用来一方面作为帮助理解的手段，另一方面也作为进行个性化的手段。例如人们对拉斐尔的《基督变形》画提出过一个众所周知和屡经讨论的指责，说这幅画分裂成为两个毫不相关的情节。如果单从外表来看，它确实有这种情况，上部画的是基督在山顶上变形，下部画的是中魔的婴儿。但是从精神方面来看，这幅画却并不缺乏最高度的紧密联系。因为一方面基督的感性（肉体）方面的变形正是他脱离尘世的实际超升以及和他的青年门徒们的别离，这种分割和别离是应该表现成为可以眼见的；另一方面基督的崇高在这里是通过一个具体的实际事例来阐明的，那就是门徒没有基督的帮助就不能医治那中魔的婴儿。所以这里的双重情节都是完全事出有因的，而它们的内在的和外在的联系也通过一位门徒有

意地用手指着离开他们的基督这件事揭示出来了，这就暗示出上帝之子的真正的使命是要同时处在尘世，证实了他说过的一句话："如果有两个人以我的名义聚会在一起，我就在他们中间。"还可以举另一个例。歌德有一次悬奖征画，出的画题是阿喀琉斯在俄狄普来到家门时穿上女装①。应征的稿件中有一幅素描画着阿喀琉斯一瞅见这位全副武装的英雄的头盔，心里就激发起热情，这一阵激动使得他头上戴的珍珠项圈都裂开来了，一个小孩把落下的珍珠从地上拣起来搜在一起。这些画意是想得很巧妙的。

此外，艺术家要把不同程度的大幅空间填塞起来，就得有自然风景作为背景，就得有照明，建筑环境，次要的人物和器具之类。他必须尽可能地运用这类完全感性的材料来表达情境中所含的画意，使这类外在的东西和画意发生关联，而不再是本身独立的漫无意义的东西。例如两个国王或长老伸手相握：如果这是一种和好的表示，是表示要签订一个盟约，周围应宜于有战士和武器之类以及歃血为盟时所用的牺牲的准备；但是如果他二人是旅途邂逅相遇，就要用一些完全不同的画意。要构思出这类画意，来把发生的事件交代清楚，而又使全部描绘得到个性化，这就是艺术家在这方面所应施展心智的地方。有些画家在这方面还利用环境和动作的象征意义。例如在一些描绘三王朝拜基督的作品里，基督往往躺在破屋顶下的一张摇篮里，周围是一座古建筑的在倒塌中的墙壁，而在背景里却有一座开始建筑的教寺。这些碎石颓垣和正在升起的教寺就是暗示基督教会将导致异教的毁灭。在梵·艾克派画家以

① 阿喀琉斯原想逃避参加特洛伊战争，所以侨装妇女，想骗前来劝他参军的俄狄普。

天使向圣母致敬为题的作品里，圣母身旁往往摆着一些没有粉囊的百合花朵，暗示圣母还是贞洁的处女。

2c）第三，绘画既然要按照内在和外在两方面的复杂变化去揭示出情境，事故，冲突和动作的定性，它就不得不深入到题材中的无数差异和对立，不管它是关于自然界事物还是关于人的形体的，同时也就接受到一个任务，既要把这互相差异的因素区别开来，又要把它们配合成为一个协调一致的整体，因此就必然带来一个最重要的要求，即人物形象的安排和组合须见出艺术性。这里要涉及很多个别的定性和规则，关于这方面可以说的最一般性的话只能完全是关于形式的，我在这里只约略地指出几个要点。

头一种安排仍然完全是建筑式的，它把人物平衡地并列起来，或是无论在形状上还是在姿势和运动上都见出整齐的对立和对称的配合。在这阶段特别受欢迎的是金字塔形的组合。例如基督钉上十字架的构图自然而然地形成金字塔形，基督悬在十字架上部，两边站着门徒们，玛利和圣徒们。圣母画像也是如此，玛利和婴儿坐在一张高座上，下面两边是门徒，殉道者之类祈祷者。就连什斯图斯小教堂的圣母像[①]也还完全谨遵这种组合方式。这种方式一般是使眼睛感到平静舒适的，因为金字塔通过它的顶点把本来分散的并列的形象连成一气，使像群获得一种外表方面的整一性。

在这种大体上比较抽象的对称的安排之中还可以在特殊部分和个别细节方面显出姿势，表情和运动的高度的生动性和个性。画家由于尽量利用画艺所能利用的手段，可以画出几个平面或层次，使主要人物比其余人物显得较突出，此外他还可以利用光线和

① 拉斐尔的名画，上文已提到。

颜色来达到这个效果。他怎样从这个观点去安排群像，是不难理解的，他不把主要人物摆在两旁，也不把次要的东西摆在注意力最集中的地方；同理，他把最明亮的光线投到形成主题的人物上去而不把他们放在阴影里，他也不用最鲜明的颜色和最明亮的光线去画次要的人物。

在采用不太对称因而比较生动的组合方式时，艺术家须特别注意不要把人物摆得太挤，以免造成有时在绘画里看到的那种混乱，使观众要费力才认清肢体，断定哪双腿属于哪个头，辨出哪些是手是脚而不是衣服和武器之类。在较大幅的构图里，最好的办法是把整体划分为若干容易认出的部分，而同时又不使它们显得零散；特别是在按性质本来就已分散的场面和情境里（例如在荒野里拾天粮①，周年集市之类题材），尤其要注意这点。

在这里我只能提供这些关于形式的梗概。

3）我们既已首先讨论了绘画构思的一般方式，其次又就情境的选择，画旨的搜寻以及群像的组合讨论了安排或布局，我现在还须略加说明的第三点就是性格特征的描绘方式了，这就是绘画之所以区别于雕刻和造型艺术理想的地方。

3a）前文已经说过，在绘画里主体的内在和外在的特殊性须得到自由的表现，因此这种特殊性无须是纳入理想本身的那种个性的美，而是唯一能显出近代意义的性格特征的特殊具体细节。人们一般把这种意义的性格特征看作近代艺术区别于古代艺术的标志，就我们在这里对这一词所了解的意义来说，这种看法当然有它的正确性。如果用近代的尺度来衡量，宙斯，阿波罗，第安娜之

① 见《旧约·出埃及记》第十六章。

类神，严格的说，并不是人物性格，尽管我们对这些永恒的，崇高的，造形艺术的，理想的个性仍不禁惊赞。但是荷马所写的阿迦琉斯，埃斯库洛斯所写的阿迦麦农和克利特姆涅斯屈娜以及梭福克勒斯通过言行去展示其内心生活的俄狄普，安蒂贡和伊斯闵，都已显出较明确的个性特征，足以见出这些人物的本质，所以如果把这些叫做人物性格，我们就当然可以在古代作品中找到人物性格的描绘。不过在阿伽麦农，阿雅斯，俄狄普等人身上，个性特征毕竟仍是一般性的，仍是一位君主的性格，愚勇或奸诈的性格，还只有抽象的定性，个别的和一般的仍紧密地结合在一起，使性格沉浸在理想的个性里。绘画却不然，它不把个性特征限制在理想性里，要把偶然的个别具体细节的全部丰富多彩性展示出来，所以我们眼前所见到的不再是上述神和人的造型的理想，而是按照特殊事物的偶然性揭示出来的*特殊具体的人物*。因此，人物形象的肉体方面的完整，精神方面与它的健康自由的实际生活的彻底适应，一句话，凡是我们在雕刻中称之为理想美的东西，在绘画里既不应按同等的尺度去要求，一般也不应形成主要的因素，因为现在成为中心的是灵魂的内在生活以及它的生动的主体性。那种自然领域并不那样深刻地侵入这种较理想的境界，心地的虔诚和性情的宗教倾向可以处在一个丑陋的肉体里（如果单就外形去孤立地看），正如道德方面的意志和活动可以处在苏格拉底的林神似的面相里①。在表现精神美之中，艺术家当然要避免绝对丑的外在形状，或是会通过灵魂的无坚不破的力量去克服和转化绝对丑的外在形状，但是他毕竟不能完全取消丑。因为象上文所已描绘的那种绘

① 林神奇丑，苏格拉底也奇丑。

画内容就包括正是要借人的形体和面相的奇形变态才能真正表现出来的一方面。这就是坏人和恶人的阶层，在宗教画里出现的主要是在基督临刑时参加凌辱活动的士兵，打到地狱中去的罪人以及恶魔之类。特别长于画恶魔的是米琪尔·安杰罗，他所画的恶魔在奇形怪状上越过了人形的标准，同时却仍然有些象人。

但是绘画所展示的个别人物尽管本身须见出特殊人物性格的整体，这也并非说他们身上就不能现出一种和在雕刻或造型艺术中的理想相类似的东西。在宗教画里最重要的主题当然是纯洁的爱，特别是在圣母身上的，她的全部生命就在于这种纯洁的爱，此外伴随基督的那些妇女们[①]以及使徒中的圣约翰(爱的使徒)也是如此。这种纯爱的表情也可以和形状的感性美结合在一起，例如在拉斐尔的作品里就是如此。但是这种形状的感性美并不能单靠它本身而有价值，必须由表情后面的最恳挚的灵魂从精神方面来给它灌注生气，使它获得光荣化，而且这种精神方面的恳挚必须显得是真正的题旨和内容。此外，美在婴儿基督和约翰授洗者的故事里也有发挥作用的场所。至于在其他人物如使徒，圣徒，门徒和古代哲人之类身上，这种提高的亲切情感的表现仿佛只是某些暂时情境中的事，在这些暂时情境之外，他们就显得是现实世界中的一些各自独立的人物，具有勇敢，信仰，行动的力量和坚忍精神，所以不管他们的性格多么互相差异，却显出一种基本特征，即严肃的高尚的人性。他们所代表的不是神的理想而是完全个别的人的理想，不只是些应该如此的人，而是些实际本来如此的人的理想，既

① 指基督临刑时跟着到刑场的一些妇女，其中最著名的是抹大拉的玛利，参看《新约》《马太福音》第廿七和廿八章。

不缺乏性格方面的特殊性，也不缺乏这种特殊和一般的联系，这一般就充实了个体。米琪尔·安杰罗，拉斐尔和里阿那多·达·芬奇（在他的著名的《最后的晚餐》里）所创造的人物形象就属于这一类，在其他画家的人物身上不易见到这种尊严，雄伟和高尚。正是在这一点上绘画和古代艺术走到一起，同时却不放弃绘画领域本身的特性。

3b）在造形艺术之中，绘画最能让特殊具体的人物形象享有单独发挥作用的权利，所以特别在绘画里可以见出到真实人物造像的过渡。所以人们如果斥责造像一类绘画不符合艺术的崇高目的，就会大错特错。谁愿意失去大画师们的许多卓越的人物造像呢？姑且不谈这类作品的艺术价值，谁不想对著名的人物，除掉对他们的精神和事业有些概念之外，还可以看到体现这些概念的形象生动具体地摆在眼前呢？因为最伟大，地位最高的人物总是实际生活中的一个个体，而他的这种个体，他的精神的最实在的生动具体的面貌，正是我们想要亲眼看到的。姑且不谈这种落在艺术范围之外的目的，我们可以有把握地说，绘画的向前进展，从它的初步的不完善的尝试开始，就是向真实人物造像进行准备工作。起初是宗教的虔诚心情造成了内心方面的生动活泼，然后较高的艺术用表情的真实和描绘特殊实际事物的真实，使这种虔诚心情成为有生气的东西，外在表现逐渐达到深化，它所要表达的内心方面的生气也就跟着深化。

但是要使真实人物造像成为一种真正的艺术作品，就应该使它显出精神个性的统一，使精神的性格成为主导的和突出的方面。面貌的每一部分都特别有助于达到这样的效果，而画家描绘面貌

的敏感要把个别人物的特性表现出来，就得把能用最清楚，含蓄最深广的生动的方式把这种精神特性表达出来的那些特征和部分掌握住，并且把它们突出地表现出来。就这一点来看，一幅真实人物造像尽管忠实于自然，下过很精细的工夫，却可以毫无生气，而出于名家之手的寥寥数笔的素描却远较生动和真实，因为这寥寥数笔抓住了真正有意义的起标志作用的特征，形成了人物性格的简单而却基本的全部形象，这就使得那种工夫细，忠实于自然而却毫无生气的作品在相形之下黯然无光。最好的办法是在这种素描与忠实于自然的摹仿之间走一种恰到好处的中间道路。愓香[①]的画像杰作就属于这一种。这些画像使我们感到个性鲜明，认识到面对真实人物时所不能认识到的那种精神方面的生动活泼气象。这颇类似具有真正艺术才能的历史家对伟大事迹的描述所产生的那种效果：他所绘出的图景比我们亲眼看到这些事迹时的印象还远较崇高和真实。现实生活都担负着单纯现象，次要事物和偶然事件的重载，这就使得我们往往辨不清树木和森林，让最重大的东西在我们眼前溜过去，仿佛只是些日常发生的平凡事件。只有内在的意义和精神才能使一件事迹成其为伟大事迹，一篇真正的历史描述就能显出这种内在的意义和精神，因为它抛开纯然外在的(不相干的)东西，只把那些足以生动地阐明内在精神的东西突出地揭示出来。画家也是如此，他必须通过他的艺术把人物形象的精神意义和性格揭示给我们。如果他完全做到这一点，人们就可以说，这样一幅画像比起所画的真实人物本身仿佛还要抓住要害，还更逼真。阿尔伯列希特·杜勒就画过一些这类的画像：他用很少的媒

① 愓香(Tizian，1476—1576)，意大利名画家，长于画像。

介，很简单地，明确地，雄伟地把面貌特征突出表现出来，使我们相信自己在亲眼看到一个人的精神生活；对这种画像看得愈久，体会就愈深刻，就会见到愈深广的意蕴。它就象一幅锐利的意味隽永的素描，把显出性格特征的东西完全表现出，至于其余部分所用的色和形的渲染只是为着衬托出特征，使它们有更大程度的可理解性和鲜明性以及达到艺术加工方面的圆满，无须跟着自然去计较贫乏生活中的细节。举例来说，自然本身在自然风景中对每一枝一叶，每一株草之类的形状和颜色都一一画出，自然风景画却不应追随自然这样巨细无遗，它突出某些细节，只是因为它们契合整体所表现的那种调质，即使在这里，它如果要坚持只用足以显出个性特征的东西，也不应按照自然，依样画葫芦地把这些细节全部画出。——在人类面孔上自然所作的素描是坚硬部分的骨骼，骨骼上面粘附着一些较柔软的皮肉，展现为多种多样的偶然细节；但是对于人物造像来说，这些坚硬的部分尽管也重要，性格的标志却在于其它稳定的特征，即由精神灌注生气的面貌。在这个意义上我们可以说，真实人物造像不但可以谄谀，而且必须谄谀[①]，因为它抛开自然中纯属偶然的东西，只采用有助于显出个性特征的东西，即人物生活中最特别最内在的东西。目前人物造像的风尚是不管什么人的面孔，都画上一个笑容，以便显得和蔼可亲，这种办法很危险，因为很难掌握适当的界限。这种笑容当然很悦人，但是社交中单纯的礼貌的和蔼不能形成任何人物性格的主要特征，在许多画家手里，它很容易成为最无聊的令人感到腻味的甜蜜。

3c）尽管绘画在一切作品里都可以采用人物造像的处理方

① 即美化所画的人物。

式,它却必须使个别的面孔特征,形状,姿势,人物组合以及各种着色的方式永远符合既定的情境。绘画把一些人物和自然事物摆在这种情境里,目的在于要表现出某一内容,因为要表现的正是处在这种情境中的这种内容。

在涉及这方面的无数细节之中,我只约略谈一个主要点。所说的情境在本质上可以是暂时的,而它所表现的情感也只是暂时的,所以同一主体还可能表现出许多其它类似的乃至相反的情感;但是情境和情感也可以是由一个人物的整个灵魂所掌握住的,因而这个人物可以在这种情境和情感里完全揭示他的最内在的本质。这后一种情境和情感对于性格特征才是真正绝对必要的因素。在上文谈到圣母时已经提到的那些情境里,没有任何一个细节不是适合圣母以及她的全部灵魂和性格的,尽管在各个个别情况中她可以被了解为一个本身完整的个别人物。在这里她也必须被塑造成这样一种人物,显得她不是什么别的人物而恰恰是表现在这个具体情况中的人物。高明的画师们正是采用这种永恒的母亲情境和母亲性情把圣母描绘出来的。其他画师们在圣母的人物性格中还加上其它尘世现实生活中的表情。这种表情可以很美很生动,但是这种形象,面貌和表情也适合于夫妻之爱之类旨趣和关系,所以我们很容易从其它观点而不是从圣母观点去看所画的人物,但是在最高明的作品里,我们除掉情境所应引起的思想之外,不应想到其它。由于这个缘故,我认为竺列希敦陈列馆里所藏的考列基俄作品《抹大拉的玛利亚》是值得赞赏而且会永远受到赞赏的。她是一个犯过罪而忏悔的女人,但是我们从画里可以看出,她的罪孽方面并没有被看得很严重,她是一个彻头彻尾的高尚的人,

不可能有坏情欲或是做出坏事来。她处在深刻的但是镇定的凝神状态中，显得只是回到她本身，这并不是一种暂时的情境，而是代表了她的全部本质。在整幅描绘中，无论是从形状，面貌特征，服装，姿势还是从周围环境去看，画家都丝毫没有暗示出犯罪做坏事的情况，她把过去的时代抛到脑后，只一心一意地沉思现在，这种信仰，这种沉思默索仿佛就是她所特有的完整的性格。

这种内心和外表的契合以及人物性格和情境的明确性，特别在意大利画家们手里达到了最美的境界。反之，在前已提到的库格尔根所作的回头的浪子的半身像里，忏悔和痛苦的心情固然表现得生动，但是画家并没有能把浪子在所绘情境以外的整个性格和描绘出的他现在所处的情况统一起来。如果我们安安静静地细看浪子的面貌特征，就会看出它们只标志出在竺列希敦桥上或是在任何一个其它地方所碰到的任何一个人的面相。在人物性格和某一具体情境的表情真正协调时，这种情况就决不会发生，就象在正确的风俗画里，就连写的是最流动不停的顷刻，它也会生动活泼到不能使人想到这些人物形象在任何时候有可能采取另一种姿势另一种面貌特征或是现出另样的表情。

以上所说的就是关于内容以及对绘画的感性因素（平面和颜色）的艺术处理方面的一些要点。

3. 绘画的历史发展

关于这**第三**部分，我们不能象前此所采用的办法，满足于对绘画所用的内容以及由绘画原则产生出来的塑型方式，只进行一般

性的陈述和讨论，因为绘画这门艺术始终离不掉人物性格及其情境的特殊性，形状及其姿势乃至颜色等等，所以我们必须把绘画的特殊具体的作品的实在情况摆在眼前，就它们来进行讨论。如果要把绘画研究得透彻，唯一的办法是对用来证实既定观点的那些绘画作品本身知道很清楚而且懂得怎样欣赏和评判它们。这番话当然适用于一切艺术，不过在前此已经研究过的几门艺术之中，它特别适用于绘画。就建筑和雕刻来说，因为题材内容的范围较窄，表现的媒介和形式并不那样丰富多采，也没有那么多的差异，而它们的特殊用途也比较单纯，我们可以求助于复制品，描述的文章以及浇铸的模型。绘画却不然，它要求我们亲眼看到一件一件的作品本身，单纯的描述并不够解决问题，尽管人们往往不得不满足于此。绘画既然分化为无穷无尽的杂多样式，这些样式中的许多因素又分散在各个特殊的作品里，使得这些个别作品乍看起来只象一盘杂烩，对于研究提供不出系统性的分类和安排，所以很难使人见出这类个别作品的特性。多数绘画陈列馆就显得有这种情况，如果人们对每一幅画所属的国家，时代，流派和作者都先已有了一些知识，整个陈列馆就显得是一种无意义的杂乱的迷径，令人找不到出路。所以适合研究和欣赏的陈列是顺历史次第的陈列。这样一种按历史安排的绘画结集我们不久将有机会在建立在本地的皇家博物馆的绘画廊里① 欣赏到。这是一种独特的无比珍贵的绘画结集，不仅可以使人清楚地认识到技巧发展的外表历史，还可以使人清楚地认识到内在历史的本质性的发展，包括各流派之间的差异，题材及其构思和处理的方式。只有通过这样生动的巡视，才可

① 指柏林博物馆的绘画廊。

以使我们认识到绘画从起源于传统的固定的类型,到显得有生气,设法寻求个性特征的表现,从静止不动的人物形象中获得解放,以及向戏剧性的活跃的动作,向群像组合,向着色的魔术等方面的发展,也认识到各流派之间的差异,这些差异有时见于对同样题材的各有特色的处理,有时起于内容的差异。

绘画的历史发展具有重大的意义,无论是对于研究还是对于科学的探讨和叙述。我所指出的内容,材料的琢磨,构思的各种主要阶段,这一切只有在绘画的历史发展里才在符合事实的先后承续的系列和差异之中获得具体的存在。所以我还要巡视一下这种历史发展,把其中最突出的东西揭示出来。

概括地说,这种发展大体是这样:在起源时绘画用的是宗教题材,这题材还是按照类型来构思或理解的,在安排上采用简单的建筑样式,色彩的运用还很粗糙。接着就在宗教的情境里逐渐出现人物形象的现实性,个性和生动的美,内心生活的恳挚和深刻以及色彩的魔术和吸引力,直到后来画艺就转向世俗方面,如自然,日常生活中的事物或是过去和现在的氏族生活中的重大历史事件,真实人物造像之类,乃至最琐屑最不重要的题材也用和对待宗教题材的那种笃爱心情来处理,特别是在这种题材范围里不仅达到绘画技艺的极端完善,而且还显出最生动活泼的构思方式和最有个性的创作施工方式。这样的发展在拜占廷,意大利,荷兰和德意志这几派绘画的演变梗概里可以看得极明显。我们将约略地说明这几派画艺的特征,然后转到向音乐的过渡。

a）拜占廷[①]绘画

关于拜占廷绘画，首先要指出它一直在保持着一定程度的古希腊艺术技巧;此外,古代模范作品在姿势服装等方面也有助于促进技巧的成熟。但是另一方面，拜占廷艺术完全不讲求自然和具体生动,在面孔形式上它还墨守传统陈规,在人物形象和表现方式上还停止在通套类型上,很呆板，在布局上多少还是建筑式的;它不用自然环境和山水背景，通过光与影和明与暗以及二者的融合的塑形术和透视学以及生动的人物组合的技艺都还没有发达或是发达得极少。在这种拘守早已定下来的同一类型的情况之下，独立的艺术创作就很少有发挥作用的余地。画艺和镶嵌术往往堕落成为单纯的手艺，因而变成无生命无精神的东西，尽管当时手艺人，和古代制造花瓶的手艺人一样，拥有古代艺术作品的优异典范，在姿势和衣褶方面足供摹仿。——类似这种拘守类型的绘画也伸出一片艺术的乌云去掩盖分崩离析的西欧，特别是蔓延到意大利。不过在西欧,很早就已显出一种倾向,尽管还是一种微弱的开始,要摆脱已往一成不变的人物形象和表现方式,要朝一种较高的发展方向前进,尽管开始时还很粗疏，至于拜占廷绘画作品，则象吕慕尔在谈到希腊人所画的圣母像和基督像时所说的[②],“就连在最好的例子里也可以看出它们直接起源于镶嵌术，一开始就排

① 拜占廷是东罗马帝国的首都，即君士坦丁。这里流行的是与天主教有别的正教,在文化上受希腊传统的影响较大。

② 这里的希腊人指拜占廷区域的希腊人。拜占廷绘画多出于晚期希腊画家之手。

原注:见《意大利研究》,第一卷,279页。

斥了艺术的加工处理。”意大利人也远在达到了画艺独立发展以前，就已和拜占廷人相反，企图对基督教题材获得一种较侧重精神方面的理解。吕慕尔也曾举过一个值得注意的例证，说明晚期希腊人和意大利人在描绘基督钉在十字架上这一题材时所用的方式不同。他说:“对于希腊人，看到可怕的肉体痛苦是件寻常事，所以他们设想基督的全身重量都悬在十字架上，下身肿胀，挨打过的双膝弯向左方，头下垂，在和死亡的痛苦进行挣扎。所以他们的题材就是肉体痛苦本身。意大利人却不然，在他们的较古老的纪念坊上有一点不可忽视，那就是圣母抱圣婴和在十字架上被钉死的人都极少出现，但是他们却经常把救世主的形象画成在十字架上挺直地挂着，看起来象是要表现精神胜利的意思，不象希腊画家们所表现的是肉体的死亡。这种构思方式较高尚，这是无可否认的，它很早就出现在西方条件较有利的绘画体系里。”①

我在这里就只说这一点。

b）意大利绘画

其次，在意大利绘画的自由发展里，我们却要找出艺术的另一种性格。除掉从《旧约》，《新约》以及殉道者和圣徒们的传记中所采用的宗教内容之外，意大利绘画大部分都取材于希腊神话，却很少取材于民族史中的事迹，除掉真实人物造像之外，也很少取材于当前现实生活；自然风景也用得很少，只有在晚期一些孤立的例子里才出现。但是在对宗教题材的构思和艺术施工方面，意大利绘画却特别运用精神和肉体的生活中的**生动的现实性**，一切人物形象

① 原注:《意大利研究》，第一卷，280页。

都从此获得具体化和生动化。就这种生动性的精神方面来说，基本原则是天然的爽朗和悦；就肉体方面来说，基本原则是和精神相适应的感性形式美，这种美单作为美的形式来看，就已表现出天真纯洁，欢乐，处女的童贞，心情的天然优美，品格的高贵，想象力和一种充满着爱的灵魂。如果在这样一种纯朴自然的基础上，再加上由宗教的亲切情感和精神方面较深刻的虔敬(这种虔敬以炽热的情感灌注生气于这种宗教领域中本来就已比较稳实完好的生活)所带来的内心生活的提高和美化，我们就会看到人物形象及其表情之间的一种原始的协调，这种协调如果达到完全彻底，就会令人从这个基督教的浪漫型艺术领域里，生动具体地认识到艺术的纯理想。在这样一种新的协调里占优势的固然是心情的亲切，不过这种内心状态是灵魂的一个更幸福，更纯洁的天国。达到这个天国的道路，亦即从感性有限事物回转到神的道路，尽管也要经历过忏悔和死亡的深重痛苦，毕竟是较不吃苦费力的，因为所经受的痛苦只集中在心灵的领域，即观念和信仰的领域，而不降落到暴戾的情欲，倔强的野蛮性，顽固的自私和罪孽的领域，无须对神福的这些死敌进行搏斗去获得艰苦的胜利。这是一种始终在观念界进行的转变，一种哀而不伤的痛苦，一种较抽象的较富于心灵性的苦恼，只在内心世界里发生，很少外现为肉体的痛苦，很少在体形和面貌上显出顽强，粗鲁，骨节嶙峋的形状或猥琐庸俗的形状，以至需要经过一番顽强的斗争，才能使这类形状在大体上成为宗教热忱和虔敬心情的表现。意大利绘画中真正优美的作品所提供的那种动人的爽朗鲜明和不受干扰的美感享受正是来自这种平静无挣扎的灵魂的亲切情感以及来自外在形状和这种内心状态之间原始

的(天然的)协调。

正象人们谈到器乐时所说的，器乐里应该有旋律和歌声，这种绘画就是出自灵魂的纯粹的歌声，一曲和谐的一气呵成的旋律，在它的整个形象及其形式上荡漾着；也正象在意大利音乐在它的旋律和歌声里，纯粹的声音天然流转合拍，丝毫没有生硬勉强的痕迹时，在每一个抑扬顿挫里仿佛就只有声音对它本身的欣赏在发生声响，意大利绘画的基调也正是这种满怀着爱的灵魂对它本身的欣赏。我们在意大利伟大诗人作品里再度发见到的也正是这种亲切情感，爽朗鲜明和自由。在三联韵，抒情小曲，十四行诗和四行诗章里以艺术方式安排的那种回旋往复的韵，那种不仅以重复一次的方式而还要以重复三次的方式来满足平衡对称需要的声调就是一种自由怡悦的声调，所迸发的就是声调为着要欣赏它本身的那种声响。同样的自由在内容意蕴上也可以见出。在帕屈拉克的十四行诗，六行诗章和四行诗章的作品里，心灵所辗转反侧以追求的并不是对有关对象的实际占领，需要表现出来的并不是涉及实际内容和主题本身的思想和情感；而是表现本身就是满足，这是爱情对它本身的欣赏，这种爱情要在它的哀怨呻吟里，在它的描述，追忆和幻想里去追寻它的幸福；这种追求在追求本身上就已获得满足，就已满足于所爱对象的形象和精神，就已完全占领了自己想和它契合成为一体的那个灵魂。由于同样的道理，但丁在由他的导师维吉尔引着走过地狱和净界时，看到了一些最凶恶的恐怖场面，感到惊骇，往往泪流满面，但是仍平心静气地迈步前进，没有恐惧和忧愁，没有想到“这一切不应该如此”的那种烦恼和抱怨的心情。就连他所描写的打到地狱里去的那些人物也还是享到永恒生

命的幸福(本来地狱大门上就写着“我永恒地持续下去”)，他们就是他们那样的人，没有悔恨和希冀，不诉说他们的痛苦——这些痛苦对我们和对他们自己一样虚无漂渺，因为他们都要永恒地持续下去——他们所念念不忘的只是他们的主张和事迹，顽强地抱着和原先一样的旨趣不放，没有什么痛惜和渴望。

如果我们体会了灵魂在爱中这种幸福独立自由的特征，我们就会懂得最伟大的意大利画家们的性格。正是凭这种自由，他们对表情和情境的特征才能驾驭自如，凭这种内心平静的翅膀，他们才能随意支配形状，美和颜色；在对现实生活和人物性格的最具体的描绘里，他们尽管完全停留在尘世里，往往只画出或是象只画出真实人物的造像，但是他们所画出的却是另一种太阳下的另一种春天的图景；是在天国里含芭吐艳的一些玫瑰。他对美本身所关心的不仅是形象的美，也不仅是在肉体形状上所表现的灵魂和它的爱融成一体的感性美，而是人物性格的每一形状．形式和个性所表现出的这种爱与和解的特点；这象是蝴蝶，象是心灵女神[1]，在她的那个天国的灿烂阳光里，甚至围绕着枯萎的花而翩跹飞舞。只有凭这种丰富自由而完满的美，意大利画家们才能在近代体现出古代理想。

意大利绘画并不是一开始就达到这样完美的水平，而是经历过漫长的道路才达到的。不过在早期意大利画师的作品里最突出的特色却往往正是天真纯洁的虔诚，全部构思的宏伟意味，形式上的天然美以及亲切情感，尽管技巧的修养还很不完善。十八世纪人们对这些较古老的画家不很重视，并且指责他们笨拙，枯燥，生

① 据希腊神话，心灵女神(Psyche)长着蝴蝶的翅膀。

硬。只是到了较近的时期，他们才被一些学者们和艺术家们从遗忘中救出来，但是在赞赏和摹仿中对他们却表现出过分的偏嗜，势必走向否定构思方式和表现方式的向前发展，不免把人们引向相反的歧途。

关于意大利绘画直到成熟阶段以前的几个主要的历史发展阶段，我在这里只约略指出以下几点，以便界定意大利绘画基本要素和表现方式的特征。

1）在早期流行过一阵粗野风格之后，意大利画家们抛开了过去拜占廷人所奠定的带有匠气的类型，掀起了一种新的跃进。他们所表现的题材范围还不很广，主要的风格特点还是严峻，肃穆，和宗教的崇高。但是西厄那派画家杜契阿和佛罗棱斯派画家契玛布伊①（象对这个绘画早期研究有素的权威学者吕慕尔所指出的）就已企图学习根据透视学和解剖学的少量古代素描作品遗迹（由于早期基督教艺术特别是晚期希腊绘画的机械式摹仿，这种古代素描方式获得了保存），并且尽量按照他们自己所特有的精神对它们加以革新。他们"感觉到这类素描的价值，但是力求减轻它们的呆板僵硬，拿其中原来没有理解得透彻的面貌特征和实际生活来对照。从他们所得到的结果我们应该可以看出这一点。"② 这些还只是艺术摆脱传统定型而走向生动活泼和富于个性的表现方式的初步努力。

2）向前进展的**第二步**在于摆脱上述希腊的蓝本，在全部构思

① 杜契阿（Duccio，1260—1320左右），意大利西厄那画派的始祖；契玛布伊（Cimabue），十三世纪佛罗棱斯画家，首先抛弃了拜占廷传统，使绘画逐渐接近自然。

② 原注：见《意大利研究》，第二卷，4页。

和艺术施工上走进凡人的和个性的领域，使人的性格和形状与所要表现的宗教内容意蕴之间的契合更完善更深刻。

2a）首先应该提到的是觉陀①和他的流派所产生的影响。觉陀既变更了已往的调制颜色的方法，又革新了描绘方式的理解和方向。从化学分析的结果来看，晚期希腊画像是用蜡作为凝固颜色的材料和画面的光泽，因而产生了一种"黯淡的青黄色调"，这种色调是不能完全说是由于灯光效果的。②觉陀完全抛弃了希腊画家们所用的这种胶状的凝固颜色的材料，他在调制颜色时用的是嫩芽和未成熟的无花果的滤净的汁水以及中世纪早期意大利画家们在拘谨地摹仿拜占廷绘画以前也许就已采用的一些含油质较少的胶料③。这些凝固颜色的材料不至使颜色变暗，能使颜色保持原有的鲜明。不过觉陀在意大利绘画中所作的更重要的革新还在于题材的选择和表现方式方面。基伯尔蒂④就已赞扬觉陀抛弃了希腊画家的粗疏风格，并且在运用自然本色和秀美方面做得也不过分⑤。薄迦丘谈到觉陀时说过自然没有造出觉陀所不能摹拟得唯妙唯肖的东西⑥。从拜占廷绘画里看不出观察自然的痕迹；觉陀才把绘画指引到现实生活，拿自己所描绘的人物形象和情感和自己周围的实际生活相对照。和这个方向密切相关的还有一个情

① 觉陀(Giotto,1267—1337)，意大利名画家，契玛布伊的徒弟，在画艺技巧上做出很多的革新，他是第一个人使意大利画抛开拜占廷传统，转向现实主义，尽管他的一些最著名的壁画仍用宗教的题材。

② 原注：见吕慕尔的《意大利研究》，卷一，312页。

③ 原注：见吕慕尔的《意大利研究》，卷二，43页；卷一，312页。

④ 基伯尔蒂(Ghiberti,1378—1455)，意大利名雕刻家，特别长于青铜建筑物的铸造。

⑤ 原注：见《意大利研究》，卷二，42页。

⑥ 原注：见薄迦丘的《十日谈》，第六日，十一月五日。

况，这就是在觉陀时代，人情风俗一般变得比以前较自由，生活变得较热闹欢乐，而且新近开始崇拜的许多基督教徒和画家们在时代上很接近。觉陀在走向现实之中特别爱选这些新圣徒作为绘画的题材，因此内容本身就带来一种要求，要画出肉体现象的自然本色以及明确具体的人物性格，动作，情欲，情境，姿势和运动。不过在觉陀的这种企图中，作为前一阶段艺术基调的那种宏伟的宗教严肃风格已相对地受到损失了。世俗性的材料获得了地位和推广的机会，因为觉陀在当时风气影响之下，让诙谐滑稽的因素和激情的因素并列在一起。吕慕尔先生说得很对："在这种情况下，我真不理解何以有些人竟竭力宣扬觉陀的方向和作品成就标志着近代艺术的最崇高的方面。"① 对觉陀的评价提出了正确的观点，这是吕慕尔这位重要的学者的一个伟大的贡献，他同时还指出，就连在走向凡人化和接近自然这一方面，觉陀也还只停留在一种很低的水平上。

2b）在觉陀所激发的这种趣味的影响之下，绘画向前发展着。《新约》里《福音书》所叙述的基督，使徒们和一些重要的事迹的典型描绘已逐渐被挤到后台，因此，"题材的范围转向另一方面扩充"，"所有的画家们都忙于描绘一些近代圣徒生平中的转变，从他们早期的世俗生活，宗教意识的突然醒觉，虔诚和苦行生活的开始，以及他们生平中所现的奇迹，特别是他们死后的奇迹，在对这方面的描绘中，活人的表情比起无形可见的创造奇迹的力量要占较大的比重，这是符合当时艺术外在条件的。"② 此外，基督生平和

① 原注：见《意大利研究》，卷二，73 页。

② 原注：见《意大利研究》，卷二，213 页。

临刑的事迹也并没有被忽视。基督的诞生和教育过程以及圣母抱圣婴都是特别受欢迎的题材，放在这类描绘中较多的是宗教方面骨肉的亲密，温柔和恳挚，是凡人的富于情感的特点；至于“在基督临刑的课题中，着重点不再是崇高的人格和精神的胜利，而是动人情感的方面——这是当时流行的对救世主尘世苦痛的同情热潮的直接后果，对这种同情热潮，圣佛兰西斯曾用身教和言教增添了一种新的前所未闻的鼓舞力量。”①

进一步发展到十五世纪中叶，应该特别提出的两个人名是玛煞契阿和安杰里柯·达·斐厄梭勒②。在绘画把宗教的意蕴体现于人的形象和面貌中的热烈表情的生动形式这一发展过程中，按照吕慕尔的意见，有两方面特别重要，一方面是一切形状都逐渐画得丰满，另一方面是“对人的面貌以及其各部分的分布和协调中的秀美以及意义的最多种多样的深浅层次所进行的日益深入的研究。”③要使这种艺术难题得到彻底的解决在当时不是某一个艺术家的力量所能胜任的，玛煞契阿和安杰里柯两人就分担了这个任务。“玛煞契阿所着手研究的是明暗关系，把形状画得圆滚的技巧以及群像的分布和协调；安杰里柯所探索的则是内心世界的联系以及人的面貌特征的内在意义，他是第一个掘开这个宝藏的人。”玛煞契阿所关心的不是追求秀美，而是宏伟的构思，大丈夫气概以及贯串一切的统一；安杰里柯所关心的则是宗教的热忱，远离尘俗

① 引文仍摘自《意大利研究》。

② 玛煞契阿 (Masaccio, 1401—1428)，佛罗棱斯派画家；安杰里柯·达·斐厄梭勒 (Angelico da Fiesole, 1387—1455)，一般称为安杰里柯修道士，意大利宗教画家。

③ 原注：见《意大利研究》，卷二，243 页。

的爱，思想方面的僧院式的纯洁以及灵魂的崇高和虔敬，华沙里①曾谈到安杰里柯从来没有事先不做热忱的祷告就着手绘画，每逢描绘基督临刑时没有不伤心流泪的②。总之，绘画在这一阶段的进展一方面表现于提高了生动性和自然性(现实性)，另一方面也表现于宗教情绪的深刻，灵魂的纯洁恳挚不仅不缺乏，而且还压倒了布局，姿势，服装和着色等方面的自由，精工，忠实于自然和美。尽管后来的发展使得精神的内在生活获得远较崇高完满的表现，目前这个阶段就宗教心情的纯贞和艺术构思的严肃深刻来看，却还没有被其它时代超过。这个时代的许多绘画作品，从颜色，组合和素描来看，当然不免引起我们的反感，而且用来表现内心的宗教热忱的那些生动的形式好象并不完全适宜于这种表现；但是从艺术作品所自出的精神意旨方面来看，我们毕竟不应忽视这个时代，它比起以后的时代，特别以素朴的纯洁，对真正宗教内容的最内在的深刻处的亲切掌握，对虔诚的爱所抱的坚定信心(纵使在患难和痛苦中也始终不渝)乃至天真和幸福中的优美这些特长，以后的时代尽管在艺术技巧完善的方面向前迈进了，却没有在这些优点既已丧失之后把它们恢复过来。

2c）在进一步的发展中，除掉上述两点之外又新添上**第三点**，这就是用来表现革新了的精神意旨的题材在范围上日渐扩大了。正如意大利绘画一开始就由于被尊为圣徒的那些人和画家们在时代上很接近，不得不接近现实，现在艺术也把宗教以外的现实生活

① 华沙里(Vasari，1511—1574)，意大利画家和建筑师，以《最卓越的画家，建筑师和雕刻家的传记》著名。

② 原注，见《意大利研究》，卷二，252页。

纳入自己的领域了。这就是说，从只图表现宗教热忱的那个侧重悬挚和虔敬的时代，绘画逐渐发展到把外界世俗生活拿来和宗教题材结合在一起了。一般市民在他们的职业活动中或工商业事务中所抱的欢乐的强有力的自己依靠自己的精神,他们的自由,男子汉的勇气,爱国心,他们在欢乐的现实生活中所感到的幸福，这种对自己的道德风尚和生活谐趣的新醒觉的喜悦，这种在内在精神和外在形状两方面都达到的跟现实的和解，现在都要进入艺术构思和表现的领域，在其中发生效能了。在这种精神意旨的影响之下,我们看到爱好山水背景,城市景致乃至庙宇和宫殿的环境的风气也活跃起来了;著名的学者，朋友，艺术家以及其他凭才智和爽朗精神博得当时宠爱的人们的真实画像也在宗教情境中赢得一席地位了; 家庭生活和城市生活中一些特点也以不同程度的自由被利用在绘画里了;纵使宗教的精神内容仍然是基础,宗教虔诚的表现却不再是孑然孤立的，而是和现实世俗各部门的较丰满的生活结合在一起了。[①] 采取了这个方向之后,宗教的聚精会神以及悬挚虔敬的表现当然受到削弱,但是艺术也需要这种世俗的因素,才可以达到高峰。

3. 较丰满生动的现实生活和内心的宗教热忱的融合就产生了一个意义深远的新课题，只有十六世纪的大画师们才使这个新课题获得圆满的解决。因为现时的当务之急是在充满灵魂的亲切情感和宗教热忱的严肃崇高与对人物性格和形状在肉体和精神两方面的生动具体的实在情况的敏感这二者之间建立协调，从而使表现在姿势，运动和色彩等方面的肉体形状不再是一种单纯外在

① 原注:参看《意大利研究》,卷二,282 页。

的支架，而是本身就足以显出生气和灵魂，并且凭全体各部分的完满表现使内在和外在两方面都显得美。

在悬此为目标的一些最卓越的画师之中，特别要提里阿那多·达·芬奇。他凭坚决探索深微的理解力和感受力，不仅比任何一个前辈都更深入地探讨了人体形状及其所表现的灵魂，而且凭他对绘画技巧所奠定的同样深厚的基础，在运用他从研究中得来的手段或媒介上获得了极工稳的把握。此外，他还能保持一种充满敬畏的严肃态度去对宗教画题进行构思，所以他所塑造的人物形象，尽管显得有现实生活的完整，圆满，尽管他们在面孔上和秀美的运动上都表现出一种和蔼可亲的微笑，却从来不抛开宗教的尊严和真实所要求的那种庄严气象。

但是在这个领域里达到十足完美的只有拉斐尔。吕慕尔特别指出十五世纪中叶以后的乌姆布里亚画派[①]具有一种人人都会感觉到的神秘的吸引力，并且企图说明这种吸引力是由于情感的深挚和温柔，也由于这派画家既有对最早期的基督教艺术探讨和经验的朦胧记忆，又有对当时艺术界一些较温和的观念，把这二者所结合成的奇妙的统一，在这一点上他们胜过了和他们同时代的塔斯康，伦巴第和威尼斯各派画家。[②]拉斐尔的老师帕鲁基诺[③]也曾学会表现这种“灵魂的纯洁无瑕以及对忧思柔情的沉湎忘返”，再加上外在形状的客观性和生动性以及特别由佛罗棱斯画派所发展出来的对现实界个别具体事物的深入钻研。拉斐尔在早年作品中

① 乌姆布里亚(Umbria)在罗马以北，拉斐尔是乌姆布里亚画派的大师。

② 原注：见《意大利研究》，卷二，310页。

③ 帕鲁基诺(Pietro Perugino,1446—1524)乌姆布里亚画派的代表之一。

似仍受帕鲁基诺的趣味和风格的束缚,后来从帕鲁基诺向前进展,便完全实现了上述要求。这就是说,他把对宗教艺术课题的宗教情感,对自然现象的生动鲜明的色彩和形状的透彻认识和喜爱,和对古代艺术美的同样深湛的敏感结合在一起了。对古代艺术理想美的高度赞赏却没有使他摹仿和采用希腊雕刻所发展出来的那些完美形式,而是只在大体上掌握住古代希腊艺术的自由美的原则,并且把绘画所要求的个别具体事物的生动性,表情后面的深刻灵魂,以及拉斐尔以前意大利画家们从来还没有认识到的那种表现方面的爽朗鲜明和深刻周密,完全渗透到这种自由美的原则里去。在对这些因素的锤炼,熔合和调配之中,拉斐尔达到了艺术完美顶峰。

不过在运用明暗方面的神奇魔力上以及在心情,形状,运动和组合方面的精妙秀美上,他还赶不上考列基俄,在自然生动以及色彩的和谐,灿烂,温暖和强烈等方面,他还赶不上惕香。没有什么能比考列基俄所表现的纯朴优美的精神(非自然的而是宗教的)更为美妙可爱,也没有什么能比他所画出的那种微笑的,天真纯朴的美更可爱了。

这些大画师在绘画方面所达到的完美是艺术的一个高峰,是一个民族在历史发展过程中只有一次才能攀登到的高峰①。

c) 荷兰和德意志的绘画②

第三,关于德意志绘画,我们可以把它和荷兰绘画摆在一起

① 请注意,黑格尔在意大利大画师中不提米琪尔·安杰罗。

② 荷兰和德意志在民族传统和语言方面有血缘关系,所以黑格尔把这两派绘画摆在一起来谈。

来谈。这两派绘画和意大利绘画的一般差异在于德意志和荷兰画家们都不肯而且也不能凭自己的力量去达到意大利绘画的那种自由的理想的形式和表现方式，从而达到由精神渗透而显得光辉焕发的美。他们所发展的一方面是深刻情感和主体方面独立自足的精神表现，另一方面是在信仰的亲切情感里加上个别人物性格中的较广泛的特殊细节，这种个别人物性格不仅表现于关心宗教信仰和灵魂解救，而且还关心世俗生活，纠缠在生活的忧虑里，而且在艰苦的工作里培养成一些世俗性的道德品质，例如忠诚，持恒，爽直，骑士的坚定和市民的精干之类。由于这种较狭隘的性情，我们在这两派绘画里，特别是在德意志绘画里，所看到的不是意大利绘画从开始就有的那种较纯粹的形式和性格，而是一些倔强人物性格的倔强表现，这些人物或是以桀傲不驯，固执己见的态度和神相对抗，或是勉强克制自己，通过艰苦的工作，去挣脱自己的狭隘和粗野，然后才赢得宗教的和解；所以他们必然要使内心遭受到的深刻创伤流露在他们的宗教虔诚的表情上。

关于较详细的陈述，我在这里只提出几个主要点，它们对于区别早期荷兰绘画和德意志南部绘画以及十七世纪的一些较晚的荷兰绘画是具有重要意义的。

1）在早期荷兰画家之中，杰出的人物是十五世纪初期的侯伯尔特·梵·爱克和约翰·梵·爱克弟兄，他们的画艺本领只有到近来才重新被人重视。象人们所熟知的，他们被尊为油画的发明者，至少是在油画中最早达到完善的画师。从他们对画艺所促成的巨大进展来看，我们可以想到从较早期的开始到后来的成熟之间一定可以找到有一种循序渐进的阶段，但是我们却不能从保存

下来的作品中见出这种逐渐进展的次第。现在开始期和成熟期的作品都混在一起，很难分先后。因为几乎很难找到其他画家画得比他们两弟兄更好。此外，从他们所流传下来的作品可以看出，他们已经抛弃和战胜了画艺中的定型陈规，不仅在素描，姿势，人物组合，内心的和外表的特征，色彩的生动，鲜明，和谐和精妙，布局的宏伟和完整等方面显出高超的本领，而且在自然环境，建筑配备，背景，地平线(远景)，材料，服装的富丽多采，武器和装饰的式样等方面，也处理得很真实，显出高度的绘画敏感和熟练技巧，以至在后来的几个世纪里，没有人能比他们达到更完善的地步，至少是在深刻和真实这两点上是如此。不过我们如果把荷兰绘画和意大利绘画中的杰作对比来看，意大利绘画就显出更大的吸引力，因为意大利画家们在宗教的亲切情感和想象的隽永，自由和优美这些方面要领先。荷兰画中的人物固然也凭他们天真纯朴和宗教虔诚博到欣赏，甚至在心灵的深刻方面有时还超过最好的意大利画中的人物，但是在形式的完美和灵魂的自由方面他们却不能提升到同样的高度；特别是他们的圣婴形象塑造得很坏，至于其他人物，无论是男的还是女的，尽管在宗教的表情之内同时还显出一种由深刻信仰所赞许的对世俗旨趣的才干，毕竟显得无论是在越出这种虔敬生活之上的时候还是在落到这种虔敬生活之下的时候，都显得平庸，仿佛不能凭本身成为自由的，富于想象和才智的。

2）值得研究的第二方面是从较平静的充满敬畏的虔忱转到殉道事迹(一般说来，转到现实生活中不美的事物)的过渡阶段。在这方面特别擅长的是德意志南部的画师们。他们在基督临刑故事中选用兵士们对基督的横蛮和恶毒讥嘲，以及在基督垂死的过

程中人们对他所表现的野蛮的仇恨之类场面时，很有力地突出地刻划出与内心的邪恶相对应的外形的丑恶。较平静而恳挚的宗教虔忱的静穆美被推到后面去了，上述那些情境所决定的激动展现为可怕的奇形怪状，野蛮的姿势和漫无约束的放情纵欲。这类绘画既然塞满了纷纷扰攘中的互相追逐推挤的人物，而在这些人物性格中野蛮性又占了上风，在构图和着色两方面就当然都缺乏内在的和谐，所以到了德意志早期绘画重新博得爱好的初期，人们看到其中技巧一般很不完善，就不免在断定作品的年代中作出错误的推测，把它们看作比梵·爱克时代的较为完美的作品还要早一些，而实际上它们大部分却是较晚期的作品。不过德意志南部画师们也并非绝对死守这类作品的表现方式，他们也处理过多种多样的宗教题材，而在处理基督临刑的情境时，知道怎样成功地避免极端野蛮的场面，例如阿尔伯列希特·杜勒就是如此；他们对于这类课题总是当心要保住内心的高尚和外表的独立自由。

3）德意志和荷兰的艺术所达到的最后一点在于对世俗性的日常生活的透彻认识以及与此相联系的绘画分化为样式最多的表现方式的过程，这些表现方式无论在内容上还是在处理方法上，都彼此区别开来而各自向某一方面发展。在谈到意大利绘画时我们就已看出当时发展的方向是由单纯而庄严的虔敬转到日渐上升的世俗生活。不过这种世俗生活在意大利绘画里（拉斐尔是例证）时而有宗教热忱渗透进去，时而受到古代艺术美的原则的节制，保持住统一的整体，至于这派意大利绘画后来的发展与其说是在于以色彩为引路线，分化成为对一切种类题材的多种多样的表现方式，毋宁说是在于肤浅的分散或是对各种形式和画法的东拼西凑的摹

仿。德意志和荷兰的画艺却不然，它以最明确最触目的方式运用了一整系列的题材内容和处理方式：从完全传统式的教堂画像，个别人物的像和半身像，转到对深思默索的虔敬的宗教热忱的描绘，一直到在较宏伟的布局和场面里对这类描绘的生动化和扩大化；但是在这种布局和场面里，对人物性格的自由刻划以及凭描绘列队游行，随从队伍，群众中偶然出现的个别人物，服装和器皿的装饰，大量的真实人物造像，建筑物，自然环境以及教堂，城市，街道，河流，森林和山峰等等所造成的高度活跃气氛，却是由宗教的基础支撑起和联系成为整体的。这个中心[1]现在离开绘画了，所以以前由它联系成为整体的那一系列的对象就拆散了，这些零星个别的事物，就各按它的特殊的孤立状态和偶然的变化，听命于多种多样的构思方式和绘画创作方式了。

为着在这里对最后一个领域作出完满的评价，象前此已经谈到过[2]，我们就得再度仔细考察一下它的起源所自出的民族情况。谈到这一点，我们要用以下的方式来说明荷兰绘画的转变的理由，即从教堂和宗教虔诚的观点和形象塑造的方式，转变到单纯的世俗生活以及自然界的事物和一些特殊具体的现象，例如正当的欢乐的安静的但是狭窄的家庭生活，乃至民族的喜庆，宴会和列队游行，农村舞蹈，教堂节日的娱乐和游戏之类。宗教改革运动已经渗透到荷兰全国，荷兰人已变成新教徒而且推翻了西班牙教会和国王的专制统治。从政治情况来看，我们在荷兰既找不到一个曾驱逐暴君或强迫他们接受法律的声势煊赫的贵族阶级，也找不到一

① “中心”指上文的“宗教基础”。

② 参看第一卷210—213页；第二卷第三章3a。

个象瑞士人那样受过压迫挣脱枷锁获得自由的农民阶级，荷兰人民的绝大部分，即除掉少数勇敢的耕田人和更少数的英勇的海上英雄之外，都是些城市居户，做生意的殷实市民，这些人安居乐业，没有什么很高尚的理想，但是等到紧急关头，须保卫他们的正当得来的权利以及他们的地区，城市和公会的特殊利益时，他们却挺立起来起义，毅然信任上帝和他们自己的勇气和智力，不怕那统治着半个世界的西班牙主子的可怕的意旨，敢冒一切危险，英勇地流血奋斗，凭这种正义的勇敢坚忍，终于胜利地挣得了宗教的和政治的独立。如果我们可以把某一种特殊的性情气质叫做“德意志”① 的性情气质，自尊而却不骄傲，在宗教虔诚中不只是热情默祷而是结合到具体的世俗生活，在富裕中能简朴知足，在住宅和环境方面显得简单，幽美，清洁，在一切情况下都小心翼翼，能应付一切情境，即爱护他们的独立和日益扩大的自由，又知道怎样保持他们祖先的旧道德习俗和优良品质。

这个聪明的具有艺术资禀的民族也要在绘画中欣赏这种强旺而正直的安逸的殷实生活，要在一切可能的情境里从图画中再度享受他们的城市，房屋和家庭器皿的清洁，家庭生活的安康，妻子和儿女的漂亮装饰，城市政治宴会的富丽辉煌的排场，海员的英勇以及他们对本国的商业在全球各海洋上行驶的船舰的声誉所感到的欣慰。荷兰画师们也正是把这种对正当的愉快生活的审美感带到对自然题材的描绘里去，他们在一切绘画作品里，都能把构思的自由和真实，对看来似是微不足道的只在瞬间出现的事物的爱好，

① 黑格尔用的是德意志(Deutsch)，指的是日尔曼，因为荷兰人与德国人同属北欧日尔曼民族。

敞开眼界的新鲜感以及对最孤立绝缘和最有局限性的事物的聚精会神这些特点和艺术布局方面的最高度的自由，对次要因素的最精微的敏感以及创作施工方面的周密审慎结合在一起。这派绘画在描绘战争生活和战士生活，酒店中的热闹场面，婚礼和其它农村宴会，家庭生活关系，真实人物，自然风景，动物，花卉之类题材时，一方面尽量显出光影和一般色彩的奇妙效果，另一方面也用最高度的艺术真实最卓越地刻划出生动鲜明的人物性格。尽管这派绘画取材于村俗，粗野和平凡的自然中不重要的偶然的事物，这些景象却显得渗透着一种毫无拘束的快活热闹的气氛，以至形成真正的题材内容的不是那些平凡村俗的东西而是这种毫无拘束快活气氛。所以我们所看到的不是平凡的情感和情欲，而只是下层生活中的朴质的接近自然本色的东西，也就是快活的谑浪笑傲的喜剧性的东西。在这种自由自在的放荡之中就有一个理想因素：这就是生活中的礼拜天，它使一切平等无差别，扫除了一切邪恶；这样整个心都充满着欢乐的人就不可能是彻底邪恶或卑鄙的人。暂时表现出的邪恶和形成人物性格基本特征的邪恶并不是一回事。在荷兰人那里，喜剧性就把情境中的邪恶消除掉了，我们观众心里很明白，这些人物本来的性格可以和在这一瞬间让我们看到的面貌大不相同。这种爽郎气氛和喜剧因素就是荷兰画的无比价值所在。如果现代画家们往往想使作品里也有这种动人的风趣，他们往往只能表现出在内在本质上就平凡村俗丑恶的东西而拿不出起和解作用的喜剧因素。例如一个恶劣的妇人在一家小酒馆里痛骂她的酒鬼丈夫，当然也很泼辣：但是这种场面象我已经说过的那样，只能显出他是一个二流子而她是一个老泼妇。

如果我们拿这副眼光去看荷兰画家们，我们就不会再认为绘画应该排斥这类题材，而只应去描绘那些古老的神，神话和寓言或是圣母，基督钉上十字架，殉道者，教皇，男圣徒和女圣徒之类题材。凡是适合于每一种艺术作品的题材也就适合于绘画：包括凡是对于人，人的精神和性格的认识，对于人究竟是什么以及这个人究竟是什么的认识。在这里形成诗的基本特征的东西就是大多数荷兰画家所表现的这种对人的内在本质和人的生动具体的外在形状和表现方式的认识，这种毫无拘束的快活心情和艺术性的自由，这种想像方面的新鲜爽朗和这种艺术施工方面的既稳妥而又大胆的手腕。从荷兰画家的作品里我们可以研究和认识到人和人的本质。但是近来画家们让我们看到的老是那些人物画像和历史画，我们一眼就可以看到，尽管这些画中人物很象人，很象实际存在的人，但是画家既不知道人和人的色泽，也不知道能表现出人之所以为人的那些形状。①

① 论荷兰画这一节是值得特别注意的。过去艺术史家和批评家们都特别推尊意大利画，意大利画艺术造诣固然很高，但在题材方面局限在宗教领域，在创作风格方面仍没有摆脱古典理想的束缚；荷兰画开始侧重现实生活，真正反映了资本主义时代新兴市民的精神，可以说是在绘画中开创了现实主义风气。黑格尔在《美学》中再三给荷兰画以很高的评价，在这方面他是开风气之先的。尽管他的艺术理想是希腊古典雕刻、史诗和戏剧，在绘画方面却推尊荷兰画，这说明了他坚持了历史发展的观点，不是一味厚古薄今的。

第二章　音乐

回顾一下前此各门艺术的发展过程，我们是从建筑开始的。建筑是一门最不完善的艺术，因为我们发现它只掌握住有重量的物质，作为它的感性因素，而且要按照重力规律去处理它，所以不能把精神性的东西表现于适合它的可以目睹的形象，只能局限于从精神出发，替有生命的实际存在的精神准备一种艺术性的外在的围绕物。

其次是雕刻。雕刻固然用精神性的东西作为对象，但是还不把它当作具体特殊的人物性格，也不把它当作心灵主体的内在生活，而是把它当作既不能离开实体性的内容意蕴，又不能离开精神的肉体现象而独立的一种自由的个体；作为个体，精神性的东西在表现(雕刻作品)里应出现多少，就要取决于把一种本身重要的内容体现于个别的有生命的形象中所需要的多少；也就是说，精神的内在因素究竟要在多大程度上渗透到肉体形状里去，就要看哪样才能显出精神和与它相应的自然形状之间的不可分割的统一。雕刻所必有的这种统一只是绝对精神与它的肉体机构的统一，而不是精神与它自己的内在生活的统一，这种情况就向雕刻这门艺术提出了一个课题：仍要用有重量的物质为它的材料(或媒介)，但不能象建筑那样按照支撑重力的规律去把这种材料的形状塑造成为一种纯然无机的围绕物，而是要把它转化成为适合精神及其理想的造型艺术式的具有古典美的形象。

从这个观点来看，如果雕刻特别适宜于在作品中运用古典型艺术的内容和表现方式，使作品显得有生气，而建筑则无论利用什么内容，在表现方式上却不能越出它的基本类型，即专靠暗示的象征型，那么，走到绘画，我们就走到第三种类型，即浪漫型艺术的领域了。因为在绘画里用来表现内在精神的尽管还是外在形状，但是这种内在精神却是观念性的个别具体的主体性，即由肉体存在退回转到精神本身的内心生活，亦即人物性格和心境中的主体的情欲和情感，这种情欲和情感不再能象在雕刻里那样，完全流露于外在形状，而是要借这外在形状来反映出内心的自为存在和精神在它所特有的领域之中的活动，例如情境，目的和行动。由于内容的这种内在性，绘画一方面就不能满足于按照有重量的物质来塑造形状，而另一方面又不能满足于只就形状去理解的未经特殊具体化的材料；它只能选择这种材料的外形和色彩作为感性的表现手段。但是颜色的作用只在于使占空间的形式和形状显得仿佛和在生动的现实世界里一样鲜明。到了着色的技艺发展成为一种色彩的魔术时，客观的物质仿佛开始在消失，它的效果几乎不再是通过物质的东西来产生的。绘画在发展过程中终于达到了外形的解放，外形不再粘附到自然的单纯的形体上，而是可以在自己的活动范围里自由独立地发挥作用，显示出外形反复照映的游戏和明暗色调的幻变。但是尽管如此，这种色彩的魔术毕竟永远还是空间性的，永远还是一种在空间中并列的，因而是持久存在着[①]的

① 原文是 bestehender schein，意指画出的外形尽管仿佛脱离了物体，但毕竟仍占空间，所以仍继续存在下去，并未完全消失，针对上文“客观的物质仿佛开始就在消失”而言。在绘画里形离了体（“外形的解放”）而独立地显出形和色光和影的幻变，但仍占空间。

外形。

1. 但是如果内在因素须显现为主体的内心生活,象绘画原则所已要求的那样,真正适合这种内心生活的材料(媒介)就不能仍然有持久的独立存在。因此,我们就得到另一种表现方式和传达方式,其中客观形相并不作为占空间的形式而持久存在,我们所需要的一种材料,就它的为他的存在① 而言,是不稳定的,它在刚出现或获得客观存在那一顷刻里就消失了。这种不仅要消除一度空间② 而且要完全消除空间性,这种无论在内心生活还是在表现方面都完全退回到的主体性③ 的情况,就构成了第二种浪漫型艺术,即音乐。就这个意义来说,音乐形成了一种表现方式,其中心内容是主体性的,表现形式也是主体性的,因为作为艺术,音乐固然也要把内在的东西表达出去,但是即使在这种客观存在中④ 却仍然是主体性的,这就是说,音乐不能象造型艺术那样让所表现出来的外形变成独立自由而且持久存在的,而是要把这外形的客观性否定掉,不许外在的东西作为外在的东西来和我们对立着,显得是一种固定的客观存在。

不过否定占空间的客观事物作为表现手段,既然就是抛弃原来从造型艺术所依据的感性空间⑤,这种否定也就必然要同时否定前此静止地独立存在着的物质性,就象绘画在它的领域里已把

① "为他的存在"(Sein für anders)与"自为的存在"对立。这里说的是音乐所用的声音对于听者是一出现就消失,不是持久的。

② 绘画消除了一度空间,只保存两度空间,即平面。

③ 音乐不用客观事物的形象,只表现内心生活,也只诉诸内心生活。

④ 内心生活一经表现(有声可闻)即成为客观的东西。

⑤ 即抛弃雕刻的三度空间和绘画的两度空间。

雕刻的主体化为平面那样①。所以对空间的否定在这里所指的就是：一种确定的感性材料放弃了它的静止的并列状态而转入运动，开始震颤起来，以至本来凝聚在一起的物体中每一部分不仅更换了位置，而且还力求移回到原来的情况②。这种回旋震颤的结果就是声音，也就是音乐的材料。

由于运用声音，音乐就放弃了外在形状这个因素以及它的明显的可以眼见的性质，因此，要领会音乐的作品，就需要用另一种主体方面的器官，即听觉。听觉象视觉一样是一种认识性的而不是实践性的感觉，并且比视觉更是观念性的。因为对艺术作品的平静的不带欲念的观照固然让所观照的对象静止地如其本然地存在着，无意要把它消灭掉，但是视觉所领会到的并不就是本身对象观念性的，而是仍保持着它的感性存在③。听觉却不然，它无须取实践的方式去应付对象，就可以听到物体的内部震颤的结果，所听到的不再是静止的物质的形状，而是观念性的心情活动。还有一层，往复回旋的材料(声音)所达到的否定一方面否定了空间状态，而另一方面这否定本身又被物体的反作用否定了，所以这双重否定的表现，即声音，就是一种随生随灭，而且自生自灭的外在现象④。通过这外在现象的双重否定（这是声音的基本原则），声音和内在的主体性(主体的内心生活)相对应，因为声音本身本来就

① 绘画否定了雕刻的三度空间，音乐要完全否定空间性，因而也就要否定物质性。它比绘画又进了一步。

② 声音由空间上的并列转化为时间上的运动或往复回旋。

③ 视觉对象在观者心中是观念性的，但它本身还是离开观者的心理活动而独立存在的，还是感性的而不是观念性的。

④ 声音是双重否定的结果：一重是对物体占空间状态的否定，另一重是音波震动中后一浪否定前一浪，是否定的否定，是随生随灭，是随灭随生，对持久存在的否定。

已比实际独立存在的物体较富于观念性，又把这种较富于观念性的存在否定掉，因而就成为一种符合内心生活的表现方式[①]。

2. 如果从另一方面来看，追问哪一种内心生活才显得宜于用声音来表达，我们在上文就已说过，声音作为实际的客观现象来看，就不同于造型艺术所用的媒介，是完全抽象的。石头和颜料可以适应无数种类事物的形式，并且按照它们的实际存在的状况把它们描绘出来；声音却办不到这一点。所以适宜于音乐表现的只有完全无对象的(无形的)内心生活，即单纯的抽象的主体性。这就是我们的完全空洞的“我”，没有内容的自我。所以音乐的基本任务不在于反映出客观事物而在于反映出最内在的自我，按照它的最深刻的主体性和观念性的灵魂进行自运动的性质和方式。

3. 这番道理也适用于音乐的效果。通过音乐来打动的就是最深刻的主体内心生活；音乐是心情的艺术，它直接针对着心情。拿绘画来说，我们已经说过，固然也可以借面貌表情和形状来表现内心生活，心境的情调和情欲，灵魂的处境、冲突和命运，但是我们从画中所看到的这些客观现象，和观照的“我”，作为内心方面的自我，却仍然是两回事。尽管我们可以把自己沉浸到一座雕像或一幅画中的对象，情境，人物性格和形状里去，欣赏这件艺术作品达到完全为它所占领以至于忘我的程度，这毕竟不能改变这样的事实：这类艺术作品始终是本身存在的对象，我们逃不脱对它们处在观照地位的关系。在音乐里这种主客的差别却消失了。音乐的内容是在本身上就是主体性的，表现也不是把这主体的内容变成一种在空间中持久存在的客观事物，而是通过它的不固定的自由动

① 因为内心生活也是流转不停，后一浪否定前一浪的。

荡，显示出它这种传达本身并不能独立持久存在，而只能寄托在主体的内心生活上，而且也只能为主体的内心生活而存在。所以声音固然是一种表现和外在现象，但是它这种表现正因为它是外在现象而随生随灭。耳朵一听到它，它就消失了；所产生的印象就马上刻在心上了；声音的余韵只在灵魂最深处荡漾，灵魂在它的观念性的主体地位被乐声掌握住，也转入运动的状态。

内容和表现方式两方面所用的都是无对象的内心活动，这是音乐的形式方面的情况。音乐固然也有内容，但不是用在造型艺术和诗里的那种意义的内容；因为音乐所办不到的正是自展现为客体①，无论是这个客体是各种实际外在现象，还是精神观照和观念界的意象②。

进一步的讨论可分为下列三部分：

第一，我们要更明确地界定音乐的一般性质和它的效果，它和其它各门艺术的差别，不仅从材料方面来看，而且还从精神内容所采用的形式来看。

其次，我们要讨论音乐与音乐所组成的曲调在时间长短上或是在实际响声调质上开展和配合之中所产生的一些特殊差异。

第三，音乐和它所表现的内容还有一种关系，它或是结合到本来已由歌词表现出来的情感，观念和观感，或是只在它所特有的领域里独立自由地发展，不受什么拘束③。

既已泛论了音乐的原则和题材划分，我们进一步来分析音乐

① 原文是 das objektive sichausgestalten，意指把自己展现成为有形可见的对象。

② 心中想到的意象还是一种对象。

③ 即伴歌词的与不伴歌词的两种乐曲的分别。

的一些特殊具体方面，就碰上一个由本题性质带来的巨大困难。这就是因为声音和用作内容的内心生活这两种音乐组成因素都是很抽象的，偏于形式的，要讨论它的一些特殊具体方面，就不得不涉及一些专门技术方面的问题，例如声音的长短高低轻重的关系以及不同的乐器，音质，音阶等等之间的差别。但是我对这方面不大熟悉，所以须预先道歉，我只能提出一些一般性的观点和个别的看法。

1. 音乐的一般性质

在音乐通论中重要的观点可以按照下列次序来讨论：

第一，我们要拿音乐一方面和造型艺术，另一方面和诗进行比较。

其次，从此我们就可以较深入地研究音乐所掌握的一种内容和表现这种内容的方式。

第三，我们可以从这种处理方式出发，较确切地说明音乐所特有的对于心情的效果，在这方面它不同于其它各门艺术。

a) 音乐与造型艺术和诗的比较

1. 音乐尽管和建筑是对立的，却也有一种亲属关系。

1a) 这就是说，如果建筑要用建筑形式来表现的内容并不象在雕刻和绘画作品里那样把全部内容纳入形象里，而是作为一种和形象有别的外在围绕物，音乐作为道地的浪漫型艺术，也象建筑一样，缺乏古典型艺术所特有的那种内在意义与外在存在的统一。

因为[1]精神的内在生活是离开心灵的单纯的凝聚状态而达到观照和观念以及想象根据观照和理念所造成的各种形式，而音乐则始终只能表现情感，并且用情感的乐曲声响来环绕精神中原已自觉地表达出来的一些观念，也就象建筑在它的领域里用石柱，墙壁和梁架所构成的一些凭知解力去认识的形式去围绕神像一样，不过建筑所用的方式当然比较呆板。

1b）因此，声音和它所组合成的曲调是一种由艺术和艺术表现所造成的因素，和绘画雕刻利用人体及其姿势和面貌的方式完全不同。从这一点来看，音乐也较近于建筑，因为建筑所采用的一些形状不是来自现成事物而是来自精神创造的，它塑造这些形状一部分是按照重力规律，一部分是按照对称与和谐的规则。音乐在它的领域里所做的事也是如此，它一方面遵照以量的比例关系为准而与情感表现无关的和声规律，另一方面在拍子和节奏的回旋上以及在对声音本身的进一步发展上，也要大量运用整齐对称的形式。所以在音乐里灵魂最深刻的亲切情感和最谨严的知解力都一样重要，这样，音乐就把对立的情感和思想两个极端结合在一起了，不过这种对立是很容易变成各自独立的。特别是在这种独立化的情况中，音乐脱离了表现心情的功用，就获得了一种建筑的性格，专门在建造符合音乐规律的声音大厦上大显创造发明的才能。

1c）尽管有上述的类似，声音的艺术毕竟仍在和建筑完全相

① 法译本在这里加了“在建筑和雕刻里”似较清楚。分别在于建筑和雕刻所表现的是观照和观念以及想象根据这种观照和观念所塑造成的各种形式，而音乐则只表现情感。

对立的领域里进行活动。在这两种艺术里提供基础的固然都是量的比例关系,即大小长短高低的比例关系,但是二者按照这种比例关系来造形的材料却是直接相对立的。建筑就静止的并列关系和占空间的外在形状来掌握或运用有重量有体积的感性材料,而音乐则运用脱离空间物质的声响及其音质的差异和只占时间的流转运动作为材料。所以这两种艺术作品属于两种完全不同的精神领域,建筑用持久的象征形式来建立它的巨大的结构,以供外在器官的观照,而迅速消逝的声音世界却通过耳朵直接渗透到心灵的深处,引起灵魂的同情共鸣。

2. 其次,关于音乐和两种造型艺术的较密切的关系,所可指出的类似和差异在上文已经说过的道理中可以找到部分的根据。

2a) 无论是从材料和就材料塑形的方式来看,还是从雕刻所能达到的内在因素和外在因素的紧密融合来看,音乐和雕刻都距离得很远。音乐和绘画却有较密切的亲属关系,部分地由于在这两门艺术里内心生活的表现都占较大的比重,部分地也由于对材料的处理相类似,我们已经说过,在材料处理方面,绘画可以越境转到音乐的领域。但是绘画和雕刻却有一点相同,它们都永远以描绘占空间的客体形状为目标,因而受到约束,只能运用这种形状在艺术之外原已存在于现实界的现成形式。无论是画家还是雕刻家,在采用人的面貌,身体姿势,山峰的线条或树的枝叶为题材时,当然都不能恰恰按照在某一时一地在自然中直接看到的那个外在现象的原样子,而是都有一个任务,要对所见到的东西加以调整,使它适应既定的情境以及由内容决定的那种表现方式。所以这里一方面是一种本身独立的既已完成的内容,须用艺术的方式加以

个别具体化，另一方面是也是原已独立存在的现成的自然形式；如果艺术家的任务是要把这种内容和形式紧密地融合成为一体，他在构思和创作施工上就要以这两方面为立足点。从这种既定的任务出发，艺术家有时须把观念中的一般加以具体化，有时须把在零星状态可供他用作蓝本的人的形体或其它自然事物的形状加以一般化和精神化。音乐家却不然，他固然也不是要抽掉一切内容，而是有时要根据歌词中现成的内容去制曲，有时以较独立自由的方式把某一种情调纳入一种音乐主题的形式里，然后进一步加以发展；但是他的乐曲的真正活动范围却仍是偏于形式或较抽象的内心生活和纯粹的声音，而他对内容的深化并不是使它外现为一种图景，而是一种返回到他自己内心世界的自由中的过程，一种反躬内省的过程，而在音乐的许多领域里也是一种信念的确立，即确信他作为艺术家有离开内容而独立的自由。如果我们一般可以把美的领域中的活动看作一种灵魂的解放，而摆脱一切压抑和限制的过程，因为艺术通过供观照的形象可以缓和最酷烈的悲剧命运，使它成为欣赏的对象，那么，把这种自由推向最高峰的就是音乐了。这就是说，凡是造型艺术凭客观造形美（这种美把人的整体，单纯的人性，一般的和理想的东西，表现在个别特殊事物里而不丧失它本身的和谐）所达到的效果，音乐却须以完全另样的方式去达到它。造型艺术家只须把原已蕴藏在思想里的东西，本来就**在那里**的东西，**揭露**或**展示出来**，所以每一个别细节在基本定性上只是对整体的一个较详细的展现，而这整体原已通过所要表现的内容浮现于心眼前。例如在一件造型艺术作品里一个人物形象在这种或那种情境里需要现出一个身体，手，脚，胸腹和头，以及某一种表

情，某一种姿势，还要有某些其他人物以及其它有关的东西，这些项目中每一个项目都要求有其它项目在一起，才能形成一个本身融贯的整体。在这里对音乐主题的发展只是把主题本身原已包含的东西较周密地分析出来，由此展示出来的形象雕琢得愈精细，统一体也就显得愈集中(凝炼)，而各部分的协调也就愈加强。如果艺术作品是名副其实的，个别细节的最周密的表现同时也就是最高度统一的实现。至于一件音乐作品当然也要有各部分的内在协调，融贯成为整体，其中每一部分都依存于其它部分，都是不可缺少的，但是在音乐作品里有时艺术施工采取完全另样的方式，有时对“整体”这个词要就较窄狭的意义来理解。

2b）一个音乐主题本身所要表达的意义原已表达无余了；如果这意义经过复现，旁生枝节，变调，或其它音乐表现手法，对于知解力来说，都很容易显得是多余的，它们只属于纯粹的音乐方面的精工刻划以及要精通和声学中多种多样的互相差异的因素的要求，而这些因素既不是内容本身所要求的，也不是能在内容里找到根据的。至于在造型艺术里情况却不如此，对个别细节的精工刻划只是对内容本身的一种更充分的突出和生动具体的分析。不过当然也不能否认，就连在音乐作品里，一个主题在展现过程中，也可以派生另一主题，接着这两个主题在互相交替和交叉出现，就互相促进，互相改变，在这里消失了，在那里又涌现出来，现在象是挫败了，等一会又胜利地走出来，通过这种展现方式，内容在它的较明确的关系，矛盾，冲突，转化，错综复杂化以至于解决之中也可以得到阐明。但是即使在这种情况中，统一体并不象在雕刻和绘画里那样通过这种精工刻划而得到更高度的深刻化和集中化，所得

到的无宁是一种扩大和推广，一种拆散，一种往复回旋，所要表达的内容当然仍是这一切的中心点，但是这中心点却不象在造型艺术的形象里那样能把作品联系成很紧凑的整体，特别是在题材限于人体机构的时候。

2c）从这方面来看，音乐不同于其它艺术，它和内心生活中形式的自由关系太密切了，所以多少可以越出现成的内容之外。艺术家回想到他所选的主题仿佛也就是他察觉到自己，认识到他自己是艺术家，可以来去自如，纵横驰骋。但是这种信任自由幻想的作品显然不同于本身独立的旋律，后者应该形成一个由各部分融贯一致的整体。不过在信任自由幻想的作品里，放纵不羁本身就是目的，所以艺术家在他的临时即兴的作品里可以自由任意把人所熟知的一些乐调片段交织在一起，使它们获得一种新的面貌，现出多样的微细差别，或是从此旁生枝节，乃至跨到性质相差极远的领域里去。

但是就大体来说，一个旋律在两种方式中有选择的自由，一种是较有节制地创作出来的，要遵守一种可以说是造型艺术的统一性，另一种是取主体的生动活泼的方式，任意从一点出发纵横驰骋，在不同程度上节外生枝，对这个或那个音调或放或收，都全凭一时心血来潮，然后又象长江大河，急泻直下。所以如果画家和雕刻家要研究自然事物的形式，音乐却根本没有必要去遵守这种在它本身之外的现成的形式。音乐方面的关于形式的规律性和必然性全都限于声音本身的范围里，而声音与它所含蓄的内容并不那么紧密地联系在一起，所以在声音的运用上，音乐家主体创作自由有尽量发挥作用的余地。

音乐不同于较客观的造型艺术的地方主要如上所述。

3. 第三，从另一方面看，音乐和诗有最密切的联系，因为它们都用同一种感性材料，即声音。不过这两种艺术的声音的处理方式上以及在表现方式上却仍有极大的差别。

3a) 我们在讨论各门艺术的一般分类时已经看到，在诗里声音本身并不那么复杂，并不是由人造的乐器发出来的，也不是用丰富的艺术形式组合成的，它只是把人类语言器官所发出的语音降低成为单纯的符号，这符号本身并无意义，只因为标志出某些观念，才获得价值。因此，声音在诗里一般是一种独立的感性客观存在物，作为情感思想和观念的单纯符号，正因为它只是这种符号，它就具有本身固有的外在性和客观性。因为内心生活作为内心生活而具有的真正的客观性并不在于语音和文字，而在于我意识到一个思想或一种情感之类，我把这个思想或情感变成了对象，可以把它摆在心眼前来看，或是把它里面所含的意蕴阐发出来，把思想内容的内在的和外在的联系分析出来。我们固然经常用文字(词)来思想，不过并不因此就要运用实际说出来的话。由于语音作为感性材料对它所传达的观念思想之类的精神内容并无必然的联系[①]，声音在诗里就恢复了独立性。在绘画里颜色及其组合，如果单作为颜色来看，固然也是本来没有意义的，是一种独立于精神内容之外的感性因素，但是单靠颜色也还不能形成绘画，还必须加上形状及其表现。形式(形状)由精神赋予生命之后，颜色才和这种形式发生一种联系，比起语音和词组与观念之间的联系远较密切。

① 一个观念可用这个音做符号，也可用那个音做符号，例如同一思想各民族用不同的语言来标志。

如果我们就诗和音乐在运用声音的方式的差别来看，音乐并不用声音来组成语言的词，而是任声音独立地成为音乐的因素，正因为它是声音，就把它作为目的来处理。因此，声音系统，由于不是用作单纯的符号，就获得了独立自由而变成一种表现(塑形)方式，可以把它的独特的形式(即富于艺术性的声音构图)看作音乐的基本目的。特别是在近代，音乐已经摆脱了本身独立的原已清楚的内容意义，而退回它自所特有的因素[①]里，因此就不免日益丧失掉音乐对整个内心世界的大部分威力，因为它所提供的乐趣只有艺术一个来源，所满足的只是对单纯的音乐创作的熟练技巧一方面的兴趣，这只是音乐行家所注意的一方面，和一般人类的艺术兴趣没有多大关系。

3b) 在艺术所能允许的范围之内，诗可以抛开它的感性因素[②]，但是它因此而在外在的客观性方面所遭受的损失，却在诗的语言提供给精神意识的那些观感和观念的内在的客观性方面得到补偿[③]。因为这些观感，情感和思想须由想象塑造成为一个本身完整的世界，其中包含事件，动作，心情和情欲的迸发，这样就造成了作品，把完整的现实，无论在外在现象上还是在内在意蕴上，都转化成为为我们的[④]精神性的情感，观感和观念，这种客观性正是音乐所必须放弃的，如果音乐要在自己的领域里维持独立的地位。

---

① 即本身作为目的，不作为符号的声音，亦即不顾声音所标志的意义。

② 诗不象音乐，不是把声音(感性因素)作为本身有价值的因素，而只用它作为思想情感的符号。下文"外在的客观性"即指声音本身所现出的客观性。

③ 诗的语言有意义，在意识中唤起思想和情感，意识到的情感和思想即具有"内在的客观性"，因为已成为对象。

④ "为我们的"即成为我们的认识的对象。这句话解释上句所说的诗的"内在的客观性"。

这就是象上文已经说过的，声音系统固然和心情有联系而且和心情的精神运动相协调一致，但是它所引起的只不过是一种蒙眬的同情共鸣，尽管一部音乐作品如果来自深心，渗透着丰富的灵魂和情感，可以在听众心里引起很深广的返响。此外，一般说来，我们听众的情感可以很容易越出这种内容意蕴中不明确的(蒙眬的)内心因素，把我们主体内心情况摆进去，达到一种物我同一状态，从而对这种内容有较具体的观感和较一般的观念①。这种情形在一部音乐作品里也可以发生，如果这部作品凭它的特性和艺术家所灌注的生气在我们心中所引起的情感，在我们心中发展成为更明确的观感和观念，因而把这些较确定的观感和较一般的观念较具体的心情烙印也带到意识里来。但是这只是我们的观念和观感，尽管是由音乐作品所激发起来的，却不是直接由它对声音的音乐处理所造成的②。诗却不然，它所表现的是情感，观感和观念本身，使我们也能对外在对象画出(想象出)一幅图形来，尽管诗既达不到雕刻和绘画的造型艺术的鲜明性，也达不到音乐的心灵的亲切情感，因而不得不求助于我们平常用的感性观照和无言的心领神会③，来弥补它的不足。

3c) 第三，音乐却不停留在这种一方面与诗艺对立另一方面和意识中的精神内容对立的独立性上，而要结合到一种已由诗尽量发挥的明确表现为情感，观点，事件和动作之类过程的内容。如

---

① 读者因文生情，文以有限之言寓无穷之意，所以有些蒙眬；读者的体会不免凭个人主体经验，所以比较具体；同时也把作者的原意推广到自己，所以比较一般。

② 音乐可以引起具体的情感和感想，但并不直接表现具体的情感和感想。

③ “感性观照”指想象，诗凭想象去求造型艺术的鲜明性；“无言的心领神会”指对言外之意的玩索，诗凭此去体会音乐对心灵的亲切情感。

果在由此形成的艺术作品之中音乐的因素还占主导的突出的地位，诗(歌词)无论是取普通诗或戏剧体诗之类的形式，就不应在其中要求独立地发生效用，一般地说，在音乐与诗的结合体之中，任何一方占优势都对另一方不利。所以歌词如果成为具有完全独立价值的诗作品，它所期待于音乐的就只能是一般微末的支援；例如古代戏剧中合唱就只是一种处于从属地位的陪衬。反之，如果音乐保持一种自有特性的独立地位，歌词在诗的创作上也就只能是肤浅的，只能限于表现一般性的情感和观念。对于深刻的思想进行诗的刻划，正如对外在自然事物的描绘或一般描写体诗一样，不适宜于歌词。所以歌词，歌剧词以及颂神乐章之类，如果从精细的诗的创作方面来看，总是单薄的，多少是平庸的；如果要让音乐家能自由发挥作用，诗人就不应让人把自己作为诗人来赞赏。在这方面特别是意大利人，例如麦塔斯塔西阿① 等，显出了很大的才能，而席勒的诗歌本来不是为配乐而写的，谱成乐曲就显得很笨重不适合。如果音乐获得了适当的艺术演奏，听众们对歌词就不大理会乃至简直不理会，对于德国语言和语调特别是如此。所以如果把重点放在歌词上，就不是走正确的音乐方向。举例来说，意大利观众在看到歌剧的不重要的场面时，就闲聊天，吃东西，或是玩牌，但是一听到一个突出的调子或重要的乐章开始演奏，每个人就又聚精会神地去听。我们德国人却不然，我们最感兴趣的是歌剧中王子和公主们的命运以及他们和随从，亲信和仆婢之类人物的谈话，甚至在今天也许还有许多人一听到歌声开始，就感到败兴，

① 麦塔斯塔西阿(Metastasio,1698—1782)，意大利诗人，长于替歌唱家写歌词，也写过一些歌剧。

马上就闲聊起来了。

在宗教音乐里，歌词大半是一种家喻户晓的教义或是从《诗篇》中选来的，所以歌词只应看作替阐明性的乐曲提供一种机缘，而这种乐曲其实是独立创作出来的，并不仅是为阐明歌词，而是只从歌词内容中采取一般性的意义，大致类似绘画取材于宗教故事的方式。

b）对内容的音乐掌握

其次，如果我们要追问音乐不同于其它艺术的掌握方式，亦即音乐无论在伴乐词还是不伴乐词时怎样理解和表达某一具体内容，我们在上文已经回答了这个问题，那就是在一切艺术之中，音乐有最大的独立自足的可能，不仅可以自由脱离实际存在的歌词，而且还可以自由脱离具体内容的表现方式，从而可以满足于声音的纯音乐领域以内的配合，变化，矛盾与和解的独立自足的过程。不过在这种情况之下，音乐就变成空洞无意义的，缺乏一切艺术所必有的基本要素，即精神的内容及其表现，因而就不能算是真正的艺术。只有在用恰当的方式把精神内容表现于声音及其复杂组合这种感性因素时，音乐才能把自己提升为真正的艺术，不管这种精神内容是否已由乐词提供详明的表现，还是用比较不明确的方式，即单从声音及其和谐的关系与生动美妙的曲调中体会出来。

1）从这方面来看，音乐的独特任务就在于它把任何内容提供心灵体会，并不是按照这个内容作为一般概念而存在于意识里的样子，也不是按照它作为具体外在形象而原已进入知觉的样子或是已由艺术恰当地表现出来的样子，而是按照它在主体内心世界

里的那种活生生的样子。分配给音乐的艰巨任务就是要使这种隐藏起来的生命和活动单在声音里获得返响，或是配合到乐词及其所表达的观念,使这些观念沉浸到上述感性因素① 里,以便重新引起情感和同情共鸣。

1a）所以单纯的内心生活就是音乐用来掌握内容的形式，并且凭此来吸取凡是可以纳入内心生活的尤其是可以披上情感形式的东西。但是这里就包含一个条款:音乐不应希求诉诸知觉,而应局限于把内心生活诉诸内心的体会，或是把一种内容中具有实体性的内在的深刻的东西印刻到心灵的深处，或是宁愿把一种内容中的生命和活动表现为某一个别主体的内心生活，从而使这种主体的亲切情感成为音乐所特有的对象(题材)。

1b）这种抽象的内心生活以情感为它和音乐发生关系的最主要因素,情感就是自我的自伸展的主体性,它当然要结合到一种内容上去,但是让这内容保持这种直接的封闭在自我中的状态,无外在性,只与自我发生关系。因此,情感永远只是内容的包衣,这正是音乐所要据为己有的领域。

1c）在这个领域里音乐扩充到能表现一切各不相同的特殊情感,灵魂中一切深浅程度不同的欢乐,喜悦,谐趣,轻浮任性和兴高采烈,一切深浅程度不同的焦躁,烦恼,忧愁,哀伤,痛苦和怅惘等等,乃至敬畏崇拜和爱之类情绪都属于音乐表现所特有的领域。

2）处在艺术范围之外时,声音作为感叹,痛苦的呼号,叹息和喜笑，原来就已是心灵状态和情感的最生动的直接表现，或则说,灵魂的“哎呀”和“呵呵”。在这种表现里已可见出灵魂作为灵魂的

① 声音及其组合。

一种自我生产和对象化，这种表现处在心不在焉的沉思和回到内在的明确思维这两种状态的中间，它是一种非实践性的而是认识性的创造，就象鸟儿在它的歌唱里也有这种欣赏和这种自生产。

不过感叹这种单纯的自然表现还不是音乐。因为这类表现当然不象语音那样是代表思想的发音分明的人为符号，所以不能把一种心里想到的内容按照它的普遍意义表现为观念，而是只通过声音把一种心情和情感流露于声音本身，这种心情和情感通过这种心声的迸发，就得到了宣泄或解放。与此相反，音乐却须把情感纳入一定的声音关系里，把自然表现的粗野性和放荡不羁性清除掉，使它合拍中节。

3）总之，感叹虽然是音乐的出发点，却只有成为有节律的感叹，才成其为艺术。就这一点来说，比起绘画和诗来，音乐须对它的感性材料进行更高度的艺术调配，然后才能以符合艺术的方式把精神的内容表现出来。关于音乐怎样把声音调配得妥帖，我们要待将来详谈；现在我只复述已说过的话：声音本身是一种许多差异面的整体，可以分散和结合成为样式最多的紧密协调，本质性的对立与和解。这种对立和统一，以及声音在运动和转变，出现，进展，斗争，自解决和消失中所显出的各种差异和这种或那种内容以及心情和神智用来把握这内容的情感这两方面的内在本质，有远近程度不同的相对应的关系，所以掌握和处理得很妥帖的声音关系（乐调）就给在精神中原已存在的确定的内容提供生动的表现。

声音这种媒介比起前此讨论过的那种感性材料更接近一种内容的单纯的内在本质，因为声音并不凝定成为占空间的形状，保持各部分并列和互相外在的关系，而是落在时间的观念性的领域里，

所以不至发生单纯的内心因素与具体的肉体形状和现象这两方面之间的差异。主要靠音乐来表现的那种内容的**情感**形式也是如此。这就是说，在知觉和观念里，正如在自觉的思维里，就已有发生知觉，观念和思维的自我与被知觉，观念和思维的对象之间的区别；但是在情感里，这种区别已消失了，或则无宁说，还没有出现，内容和单纯的内心生活还不可分割地交织在一起。所以在音乐作为陪伴的艺术而与诗结合在一起，或是诗作为讲解员而与音乐结合在一起的情况之下，音乐就还不能按照观念和思想为自意识所掌握到的样子把那些观念和思想表现为可以观照的外在形状，或是着意要把它们再现出来，而是象上文所说的，只有两种办法：一种是把单纯的内容表现于与它密切联系的那种情感相适合的声音关系；一种是通过伴随着诗而且使诗深化的声音去直接表现知觉和观念的内容在既起同情共鸣而又发生观念的心灵中所能引起的那种情感。①

c）音乐的效果

第三，从上文所说的话就可以转到音乐主要对单纯的心情所发挥的威力。这种心情既不走到凭知解力的思索，也不把自意识分解为一些零散的知觉，而是在情感的未经开放的深处活动的那种心理状态。音乐所掌握的正是这个领域，正是这种内心的敏感，这种抽象的自我认识；由于掌管了这个领域，音乐就促使内心世界

① 以上一节要义在于音乐以情感为内容，也是以情感为形式，内容尚未成为明确的观念，所以也只能诉诸观众的情感。这一节值得特别注意，因为它阐明了内容决定形式的基本观点，是无标题音乐或纯音乐之类形式主义的最深刻的批判，另一方面也说明了音乐在内容和形式上都不同于其它艺术。

变化的发源地,即心情和神智,亦即整个人的单纯的精神凝聚的中心,处于运动状态。

1. 特别是雕刻能使它的作品具有一种完全独立的持续存在,一种在内容上和在外在艺术表现上都是独立自足的客观存在。雕刻的内容是精神方面的实体性,虽然体现在个别的人身上才有生气,却是独立的,本身融贯一致的。雕刻的形式是占空间的完整的形象。所以一件雕刻作品作为观照的对象也有最充分的独立性。至于绘画,我们在讨论绘画时已经见到,它已和观众发生了一种较紧密的联系,部分地由于它所表现的内容在本身上较富于主体性,部分地由于它所描绘的是现实事物的单纯的外貌,因而显出它不是自为的,独立的,而是为旁人的,即为起知觉和情感的主体(观众)的。不过纵使面对着一幅画,我们观众也还有一种独立自由,因为我们要应付的总是一种外在的现成的对象,只有通过观照才能使我们认识到,因而只能对情感和想象发生作用。所以观众看一幅画,可以来回走动,时而看它的这一点,时而看它的那一点,可以分析立在面前不动的整体,进行多方面的思索,这样就保持充分的自由去进行独立的考察。

1a) 音乐的艺术作品却不然,作为艺术作品,它一般当然也显出欣赏的主体和作品客体之间的初步区别,因为作品在它的实际的响声中维持着一种不同于内心生活的对立,却不象在造型艺术里那样,不是上升到使声音成为在空间中保持一种外在的持久的存在和可以观照的自在的客体,而是使声音的实际存在蒸发掉,马上就成为时间上的过去。另一方面,音乐也不象诗那样,不是把外在材料和精神割裂开来,使观念离开语言的声音而独立,成为各种

十二

艺术中最使观念与外在材料割裂开来的一种艺术[1]，创造出诗所特有的一整串精神性的想象的形象。这里当然还要指出，音乐象上文所说的，也可以使声音丧失内容而变成独立的，但是这种脱离内容的独立却不符合真正的艺术，艺术却要求音乐运用和声和乐曲运动去表现原已选定的内容以及这内容所能引起的情感。音乐所表现的内容既然是内心生活本身，即主题和情感的内在意义，而它所用的声音又是在艺术中最不便于造成空间形象的，在感性存在中是随生随灭的，所以音乐凭声音的运动直接渗透到一切心灵运动的内在的发源地。所以音乐占领住意识，使意识不再和一种对象对立着，意识既然这样丧失了自由，就被捲到声音的急流里去，让它捲着走。不过这里也还有另一种情况，由于音乐可以朝不同的方向分散地发展，它就可以产生不同的效果。这就是说，如果音乐缺乏深刻的内容或灵魂深处的表现，结果我们可以一方面只欣赏纯然感性方面的悦耳的声响，而丝毫没有内心的感动，另一方面也可以单凭知解力去注意音调的和谐的转变过程所显出的技巧，内心也还是没有受到感动，在音乐方面特别存在着这样凭知解力的分析，在艺术作品里看不到别的，只看到一种人工制造品的熟练技巧。如果我们抛开这种凭知解力的分析，无拘无碍地沉浸到音乐里去，我们就会完全被它吸引住，被它卷着走，还不消算上艺术作为艺术一般所能显示的威力。音乐所特有的威力是一种天然的基本原素的[2]力量：这就是说，音乐的力量就在于音乐艺术用来

① 诗用语言为感性材料，语言的声音只是意义（观念）的符号，本身并没有意义，而在音乐里声音本身自有价值，与所表达的内容有直接的联系。

② 原文是 elementarische，有"天然的"，"原始的"，"基本原素的"等义。古代人把地水火风称为四大基本原素，作者把声音叫做"基本原素"也取这个意义。

进行活动的声音这种基本原素里。

1b）声音这种基本原素占领住主体，不仅凭这个或那个特殊方面，即不仅凭某一确定的内容，而是凭主体的单纯的自我，凭他的精神存在的中心，把他吸引到作品里来，使他自己也动起来。例如听到重点分明的轻快的节奏时就马上想要跟着打拍子，跟着音乐去歌唱，如果是舞蹈的音乐，腿子马上就想动起来。一般说来，主体是作为这个人而受到音乐的感动。反之，单就声音的一种单纯的有规则的运动来说，这运动既然占时间，既然有规则，就要现出节拍，此外就没有什么内容，碰到这种情况，我们一方面要求这种单纯的规则运动的表现适应主体的内心活动，因而变成是主体的；另一方面又要求这种客体与主体的等同得到较明确的实现。音乐的伴奏就满足了这两个要求。例如军队的进行用音乐来伴奏，音乐就引起内心和正在进行的有规则的步伐合拍，使主体专心致志于他的动作，使动作和谐地实现出来。因为同样的道理，挤了很多人的餐厅中的不规则的骚动以及它所引起的闹轰轰的情况是使人厌烦的；这种来来往往的奔跑，这种劈劈拍拍和唧唧喳喳的声音应该受到规则化才行，因为人们在吃喝时有许多空余的时间要消磨。在这种场合象在许多其它场合一样，音乐就很合时宜，除掉消磨时间之外，还可以使人不想到一些旁的分心的事。

1c）由此可以见出主体的内心生活和单纯的时间之间的关系，时间就是音乐的一般因素。这就是说，内心生活作为主体的统一，是对等值的空间并存现象的彻底否定，所以它是否定性的统一。但是原先这种主体与自身的同一还是完全抽象的，空洞的，它

之所以为同一，只在于它使自己成为对象（客体），但是接着就要把这种本身只是观念性的，与主体实是一回事的客体地位（客体性）否定掉，以便显出自己是主体的统一。这种观念性的否定的活动，就它的外在状态来说，就是时间。因为第一，它消除掉等值的空间并存现象，把这种并存现象的持续性凝缩（集中）到时间点上，即凝缩到“此时”（现在）上。其次，时间点却同时显出它对自己的否定，因为这个“此时”一出现就把自己否定掉，让位给另一个“此时”，从而显出它的否定的活动。第三，由于时间在其中运动的外在界，这固然还不算达到第一个时间点和由否定“此时”而出现的第二个时间点之间的真正的主体的统一，但是“此时”在它的变动中毕竟还是同一个“此时”；因为每一个时间点都是一个“此时”，与另一个“此时”（作为单纯的时间点来看）并没有什么差别，正如抽象的“我”与它的由否定自己而转化成的对象之间没有什么差异一样，因为这个对象还只是空洞的“我”本身。

说得更确切一点，如果我们把意识和自意识中的具体内容抽掉，实际的“我”本身就是“我”与之同一的时间；因为这种“我”只是一种空洞的运动，就是把自己变成另一体（对象），而又把这个变动否定掉的运动，也就是说，保持下来的还是那个单纯的抽象的“我”。“我”是在时间里存在的，时间就是主体本身的一种存在状态，既然是时间而不是单纯的空间形成了基本因素，使声音凭它的音乐的价值而获得存在，而声音的时间既然也就是主体的时间，所以声音就凭这个基础，渗透到自我里去，按照自我的最单纯的存在把自我掌握住，通过时间上的运动和它的节奏，使自我进入运动状态；而声音的其它组合，作为情感的表现，又替主体带来一种更明

确的充实,这也使主体受到感动和牵引①。

音乐的力量之所以是天然的基本原素的力量,理由大致如上所述。

2) 但是要使音乐充分发挥它的作用,单凭抽象的声音在时间里的运动还不够,还要加上**第二个**因素,那就是**内容**,即诉诸心灵的精神洋溢的情感以及声音所显出的这种内容精华的表现。

所以我们不应对音乐本身万能的威力抱着一种荒谬的看法,象古代宗教的和世俗的著作里所说的那许多妄诞的故事那样。在关于奥辅斯②的文化奇迹的传说里,声音及其运动对于野兽就已有足够的力量,野兽们听到他的音乐,就很驯服地躺在他的周围。但是这对于人类却还不够,人类还要求一种寓有较高教义的内容。例如有些流传到我们手里的,据说是奥辅斯所作的,尽管不是保存原状的,颂神诗歌都寓有神话性的和其它性质的观念。与此类似的图尔特的战歌也是很著名的,据说斯巴达人久战不胜,听到图尔特的战歌,就鼓起势不可当的勇气,终于战胜了麦色尼亚人③。在

---

① "论音乐的效果"第一大段,特别是1c节,比较艰晦,须结合下文"时间的尺度,拍子和节奏"一节来看,才较易捉摸。基本要点是外在的声音运动和内在的主体情感运动须合拍,才能发挥音乐的效力。这两方面的联结纽带是时间。时间在音乐里须有一定的尺度(长短高低等),亦即在每一时间单位里,声音须有定性,不能前后无别;其次,这种定性在各时间单位里须有规律地往复复现,也就是音乐要有节奏。声音的节奏运动和主体情感运动之所以能一致,就因为音乐所表现和打动的是情感,是一种单纯的内心活动,而不是观念和思想。这种单纯的自我(主体)就只以时间为它的存在状态(因为心中没有观念和思想),主体在聚精会神之中,音乐的以时间为基础的运动就渗透到主体的心灵里把主体卷着走,引起他的同情共鸣。这就是音乐的效果。

② 奥辅斯是传说中希腊最大的音乐家。

③ 图尔特是公元前七世纪雅典诗人。据希腊传说,斯巴达攻麦色尼亚屡战不胜,遵照神谕,往雅典求派一个将官,雅典不愿斯巴达战胜,派了跛腿的教书先生图尔特。他写了一些战歌,教斯巴达人歌唱,鼓舞起他们的勇气,使他们得到胜利。

这里悲歌所唤起的思想内容也是主要的因素，尽管在野蛮民族中间，特别在热情奋发的时节，音乐的因素也无可否认地要发挥它的作用和显出它的价值。苏格兰北方人的风笛对鼓舞人民的勇气也起重要的作用，在法国大革命中《马赛曲》和《这些将会过去》[①]之类歌曲所发挥的威力也是无可否认的。但是真正的精神鼓舞的根源在于充塞于一个民族间的某种明确的思想和精神的旨趣，而这种思想和旨趣可以通过音乐暂时提升成为一种活跃的情感，于是乐调就把专心倾听的主体卷着走。但是在现代，我们已不大相信单凭音乐本身就可以这样激起勇气和不怕死的精神。今天几乎所有的军队都有很好的军乐，去提供消遣，催促行军和鼓舞斗志。但是没有人相信凭音乐就可以杀敌；单凭号角和军鼓还不足以鼓舞起勇气，如果要叫一座壁垒象耶利哥城墙那样让号角声吹倒[②]，那就不知道要用多少大喇叭了。现在起重要作用的却不是音乐而是思想动员，枪炮和将帅的才能，音乐只能在已经把心灵振奋起的那些力量之外加一把助力。

3）关于声音对主体（包括听众）的效果，最后还有一个方面，那就是音乐的艺术作品打动我们的方式和其它艺术作品的方式不同。声音不象建筑，雕刻和绘画那样独立地具有一种持久的客观存在，而是在迅速流转中随生随灭，音乐的艺术作品由于仅是暂时的存在而需要不断的重复的**再造**(复演)。不过重新获得生命的需要也还有一种更深刻的意义。因为音乐用作内容的是主体的内心

① 原文“ça ira”，就是过去一切将被推翻的意思。

② 见《旧约·约书亚记》第六章，约书亚围攻以色列人固守的耶利哥，听上帝的吩咐，派人绕城吹号角达七天，后来这座城的墙就应声倒了。

生活本身,目的不在于把它外化为外在形象和客观存在的作品,而在于把它作为主体的内心生活而显现出来,所以这种表现必须直接为表达一个活的主体服务,这个主体把他自己的全部内心生活摆到作品里去。人声的歌唱尤其要如此;器乐也多少是如此,它只能凭熟练的艺术家以及他的精神方面和技巧方面的本领,才演奏得出来。

通过音乐的艺术作品在实践或演奏方面所涉及的主体性,主体因素在音乐中的意义才能充分体现出来。但是主体因素也可以沿这个方向,逐渐孤立化,以至片面地发展到一种极端,使演奏中纯然主体的熟练技巧成为音乐欣赏的唯一的中心和内容。

关于音乐的一般性质,我就只说以上的这些话。

2. 音乐的表现手段的特殊定性

在上文我们已研究过音乐如何赋与形状和生气于声音,使它成为表现主体内心生活的声音,现在我们就要追问通过什么方法才有可能与必要,使声音不只是发泄情感的自然呼声,而是情感的艺术表现。情感本身就有一种内容,而单纯的声音却没有内容,所以必须通过艺术的处理,才能表现一种内心生活。就大体来说,关于这一点可以作出以下的说明。

每一个声音是一种独立的本身完成的存在,但是它既不象人或动物的形体那样分成各部分而由主体统摄成为一种有生命的统一体,又不象有生命的有机体的某一个别部分以精神方式或物质方式受到生气灌注的肉体的某一特点那样本身就足以显出。这种

分别部分和特点只有在和其余部分和特点形成有生气的结合体才能存在，才能获得它的意义，重要性和表现。一幅画如果单从它的外在材料来看，固然是由个别的线条和颜色组成而这些线条和颜色也可以是原已独立存在的，但是使这些线条和颜色成为艺术作品的真正的材料，即形象的线和面之类，却只有作为具体的整体才具有意义。个别的声音却不然，它本身就是独立的，在一定程度上可以从情感受到生气灌注，得到一种明确的表现。

但是另一方面，声音既然不只是不明确的嘈杂的声响而是通过它的定性和纯洁性而获得音乐的价值，它就由于这种定性而在它的实际响声上以及在它的时间长短上直接和其它声音发生关系，而且正是这种关系才使它具有它的独特的实在的定性，使它和其它声音见出差异和矛盾，或是和其它声音融成统一体。

由于声音的这种相对的独立性，上述关系对于所涉及的各种声音还是外在的，所以替这些声音所安排成的关系并不是依据它们的本质，不是它们本身所固有的关系，不象人或动物的身体的各部乃至于自然风景中各种形状之间的关系那样。所以把不同的声音安排成为有定性的关系，尽管并不违反声音的本质，所造成的关系毕竟只是人为的而不是在自然中原已存在的。就这个意义来说，这种关系来自第三方，而且也是为这第三方而存在的，这就是说，为领会出这种声音关系的那个人而存在的。

由于这种关系外在于孤立的声音，各种乐音的定性和彼此的配合要以量或数的关系为基础，这种数量关系固然植根于声音本身的性质，但是要由音乐按照艺术去发明而且分出无数细微差异的方式去运用。

从这方面来看，音乐的基础不在于有机的统一所显出的生动性，而在于平衡与不平衡（类似和差异）之类由知解力来掌握的形式，在数量的领域里占统治地位的本来就是这种由知解力来掌握的形式。所以如果要把乐音说得很明确，就要采取对数量关系的说明以及运用我们经常用来表示声音数量关系的那些人为的字母或音符。

在可归原到数量及其凭知解力去认识的外在定性这一点上，音乐和建筑最相近，因为象建筑一样，音乐把它的创造放在比例的牢固基础和结构上。但是这些比例还不能自在自为地成为一种有机的自由的部分的整体，其中每一定性都依存于其余的定性，互相因依，结成为一种有生命的统一体；而是只有在进一步的准备工作中，使统一体从上述比例关系中涌现出来，然后才开始成为自由的艺术。如果建筑在这种解放中只不过达到一种形式上的和谐和一种神秘的匀称所产生的生气，音乐却由于所用的内容是灵魂的最内在的主体方面的自由的生活和活动，就要碰上这种自由的内心生活和上述数量的基本关系之间的最深刻的矛盾。音乐却不能停留在这种矛盾里，而是要接受一个困难的任务，要抓住这个矛盾而且把它克服掉。因为音乐通过上述那些必要的比例关系给它所表现的心灵的自由运动提供了一种较稳实的基础和土壤　在这种基础和土壤上，内心生活就只有通过上述必要的比例关系才达到的内容丰富的自由的活动和发展。

从这个观点来看，首先要区别声音在按照艺术来运用时所涉及的**两个**方面：一方面是抽象的基础，即还未以**物理的方式**经过特殊具体化的一般因素，那就是**时间**，声音就落在时间领域里；另一

方面就是声响本身,即各种音质之间的实际差异,即发音体的差异以及声音本身无论作为个体还是作为整体时彼此之间的差异。此外还要加上第三个因素,即灵魂,灵魂灌注生气于声音,使它成为一种完满的自由的整体,在它的时间上的运动和实际的声响里提供一种精神的表现。根据这些方面,我们可以依下列的次序来进行较明确的题材划分。

第一,我们要研究单纯的时间长短和运动,艺术不应让这些因素听命于偶然,而是要根据固定的尺度去确定它们,通过差异使它们多样化,而且还要使这些差异重归于统一。这就是时间尺度,拍子和节奏的必要性。

其次,音乐要处理的不仅有抽象的时间,长短的比例,顿挫和强调之类,而且还有各种音质不同的声音的具体的时间。音质不同的声音并不是单凭时间长短来区别的,这方面的差异一方面要靠因震动而发音的那些感性材料的特性,另一方面要靠各种发音体在同一时间尺度中震动的次数不同。另外还有第三方面,音质的差异包括各种声音互相协调,对立与和解的关系也是重要的因素。我们可以给这部分定一个概括的名称,把它叫做和声学。

最后,第三个因素是旋律。通过旋律,声音的领域,在上述有节奏的生动的拍子以及和声方面的差异和运动的两种基础上,结成一种在精神上是自由的表现。这就把我们带到最后的一个主要部分,这部分要研究的是音乐与精神内容的具体结合,而这精神内容要在拍子,和声和旋律中才表现出来的情况。

a）时间的尺度，拍子和节奏①

首先关于音乐的纯粹的时间因素，我们第一要讨论时间在音乐里占统治地位的必要性，其次要讨论拍子，即单凭知解力来调节的时间尺度，第三要讨论节奏，节奏开始使这种抽象规律受到生气灌注，因为它强化拍子的某些部分，弱化某些其它部分。

1. 雕刻和绘画中的人物形象是在空间中并列的，它们把这种伸延② 表现为实在的或貌似的整体。音乐却只能通过使一种占空间的物体的震动和往复运动来产生声音。这种往复运动只有在先后承续这一方面才属于艺术，所以感性材料出现在音乐里一般只凭它的运动的时间长度而不凭它的占空间的形式。一个物体的每一运动固然也总要在空间中出现，因此绘画和雕刻尽管所表现的人物形象在实际上是静止的，却仍有权去表现运动的外貌，而音乐却不利用这种空间性去表现运动，所以剩下来让它表现的就只有物体往复运动所占的时间。

1a）根据上文已经说过的道理，时间不象空间那样是肯定的并列关系，而是否定的外在关系：作为已被否定的互相外在的关系，时间是微点③，作为否定的活动，时间是否定这一时间点而进入另一时间点，接着又否定这另一时间点而进入那另一时间点，如此循环不断的过程，在这些时间点先后承续之中，每一个别的声音可以有时独立地作为一个单元而固定下来，有时也可以与其它声

① 原文是 Zeitmass，Takt，Rhythmus。

② “伸延”(Ausbreitung)法译作“并列”。

③ “互相外在”仍是空间性，时间否定了这种空间性，变成无数微点的先后承续。

音发生数量上的联系，因此时间变成可以数计的。但是从另一方面来看，时间既然是这种时间点的随生随灭的不断过程，这种时间点如果就这种未经特殊具体化的抽象状态来看，彼此之间就没有什么差异，因此就使时间也就象一条滚得很匀称的河流，本身无差异地持续下去。

1b）但是音乐不能让时间处在这种无定性①的状态，而是必须对它加以确定，给它一种尺度，按照这种尺度的规律调整它的流转。通过这种有规律的处理，于是就出现声音的时间尺度。这里就产生了音乐为什么一般需要这种时间尺度的问题。一定时间量的必要性可以用这样的事实来说明：时间和单纯的自我（这种自我须从声音里认识自己的内心生活）处在最紧密的联系中，因为时间作为外在的现象来看，本身所依据的原则也就是在作为一切内在精神活动的抽象基础的那个自我中发挥作用的那个原则。所以如果在音乐里要由内在因素而变成对象的就是单纯的自我，这种对象性（客观性）中的一般因素也就必须按照内心生活的原则来处理。可是自我并不是无定性（无差异），无停顿的持续存在，而是只有作为一种聚精会神于本身和反省到本身的主体，才成其为自我。自我经受了否定，从而使自己变成对象，才获得自为（自觉）存在，只有凭这种对自己的关系，主体才有自我的感觉和自我意识等等。这种聚精会神于本身的活动在本质上就须使原来无定性的一泻直下的时间之流中发生一种间断或停顿。时间点的生灭和更新本来不过是从这一"此时"到另一同样的"此时"的纯然形式的转变，因而只是一种毫不间断的持续进展。和这种空洞的持续前进相反，

① "无定性"即上文的"无差异"或"未经特殊具体化的抽象状态"。

自我是一种镇静自持的存在①，它的聚精会神于本身的活动就打断了时间点的毫无定性的承续系列，在抽象的持续性中割出一道裂痕，现出一种停顿，自我在这种回思返省本身中就想到自己，找回了自己，因而从单纯的外在于自己而经受变动之中解放出来。

1c）按照这个原则，一个声音的时间长短就不是毫无定性地拖延下去，它有起点有终点，这起点和终点就是受到定性的，这就否定了一系列的时间点先后承续的无差异状态。如果许多声音先后承续，而其中各个声音在时间长短上各有差别，结果就不再是空洞的无定性状态，而是许多特殊音量所形成的任意性的因而还是无定性的嘈杂的复合体了。这种不规则的随意流转，也还是和抽象的自运动一样，与自我的统一发生矛盾，自我就不能在这种定性不同的时间点先后承续的情况里重新发见自己，使自己获得满足，除非是把许多个别的音量变成一个统一体。这种统一体由于统辖着那些个别特殊的音量，本身就必须是一种受到定性的统一体，不过最初还只是外在的音量的统一体，它的性质就只能还是外在的。②

2. 这就把我们引到进一步的调节作用，这是由拍子产生的。

2a）这里要研究的第一点就是象上文已经说过的，在这统一体里自我要独立地实现和它自己的同一。自我在这里既然本来只

① 原文是Beisichselbstseinde，英译作"与自己一阵持续下去的"（that which persists along with itself），简直不知所云。实际上Beisich原有"镇静自持"的意思，这里着重指出人的"自我"与"声音"毕竟不同，人能返观自己，认识自己，所以有自觉性的存在。

② 还没有结合到内心生活，即还没有内容，这一节说明音乐的声音既不能是无停顿，无定性的单纯的持续，也不能是许多杂音的拼凑；它既要有时间段落，又要有规律的抑扬顿挫。

作为抽象的自我而提供基础，所以这和它自己的等同[①]，联系到时间及其声音的持续进展来看，也就只能是一种本身抽象的等同，这就是说，只是同一时间单位的形式等同(一律)的复演。根据这个原则，拍子的单纯的使命就只在于确立一个确定的时间单位作为尺度和标准，既用来使本来无差异（无定性）的时间承续序列中出现分明的间断，又用来使各个别声音的任意性的时间长短，变成一种受到定性的统一体；此外，拍子还使这种时间尺度以抽象的一律方式不断地更新。从这个观点看，拍子在音乐里的任务和整齐一律在建筑里的任务是相同的，例如建筑把高度和厚度相等的柱子按照等距离的原则排成一行，或是用等同或均衡原则去安排一定大小的窗户。这里所看到的也是先有一个固定的定性[②]，然后完全一律地重复这个定性。在这种一律性里自我意识重新发见到自己是一个统一体，一半是因为它认识到它自己的等同在任意性的错综复杂之中奠定了秩序，一半也因为在这种统一或声音的时间单位每一次往而复返时就回想到这个单位原已存在过，正是通过它的复现，显出它是起统治作用的规律。但是自我在通过拍子而重新发见自己的过程之中所获得的满足比单从统一和一律性本身所获得的就更大，因为这种统一和一律性并不是时间和声音本身所固有的，而是只属于自我，是由自我为自己的满足才把它们纳入时间里的。自然事物里本来并没有这种抽象的同一[③]，就连诸天体在它们的运动中也没有整齐一律的拍子，而是或快或慢，所以它

① 原文是 Gleichheit，法译作“同一”。

② 例如一定的长短高低。

③ 即以某一定性为标准所作的有规律的安排。

们在相等的时间里所走过的空间却不相等。下坠的物体以及抛掷的运动之类也是如此，至于动物更少有按照某一固定的时间尺度往而复返的原则去调节它们的奔走，跳跃和伸手攫物之类活动。在这些事例里，拍子比起建筑中的整齐一律的体积在较大的程度上是由精神决定的，而雕刻还是比较能在自然界找到类似点的。

2b）所以如果自我通过拍子而在复杂的声音及其时间长短里重新发见到自己或回到自己，经常觉察到自己与自己的同一就是声音的同一，而且就是自己产生了声音的同一，如果要感觉到某一有定性的统一[①]就是规律，当前也就要有不规则的和不整齐一律的方面才行。因为只有通过尺度的定性把任意性的不整齐一律的方面克服了，安排就绪了，上述有定性的统一才显出它是偶然的错综复杂现象中的统一和规律。所以有定性的统一须把这种错综复杂的现象纳入自己的范围，让整齐一律在不整齐一律的东西里显现出来。就是这个情况才使拍子具有它的独特的定性，无论是单就它本身来说，还是就它对其它可以按拍子复现的时间尺度的关系来说，都是如此。[②]

2c）因此，联结成一个拍子的杂多声音就有了确定的标准，根据这个标准就可以把它们区分开来，安排出秩序来；从此就产生第三个因素，即各种不同的拍子。在这方面应注意的第一点就是按照被重复的相等部分是双数还是单数来对拍子本身进行分类。例如属于双数的有四分之二和四分之四的拍子，在这类拍子里双数

① 有定性的统一与抽象的统一对立，例如五线谱中所标志的就是各种音在长短高低上的定性。

② 这一节说明寓整齐于变化的道理。这节里的同一或统一原文是 Einheit，就音乐方面说，译“单位”较妥，一个拍子就是一个单位。

是起主导作用的。属于单数的有四分之三的拍子，在这类拍子里，各部分当然还是彼此相等，却在单数里形成一种统一。这两种拍子有时结合在一起，例如八分之六的拍子，如果单从数来看，这种拍子好象和四分之三的拍子相等，但是事实上却不是分成三部分而是分成两部分，其中每一部分在再细分时却以单数三为原则。

这样的特殊具体化形成了每种拍子的经常复现的规律。但是一定的拍子尽管要很好地把复杂的时间长度和较长或较短的段落统辖起来，它的统辖毕竟有一个限度，它不能使它们呆板一律地服从它，例如在四分之一的音，在四分之三的拍子里只许有三个完全相等四分之一的音等等。规律性所指的只限于例如在四分之四的拍子里各个单音的总和只能等于四个相等的四分之一的音，这个音量不仅可以再分为八分之一乃至十六分之一，而且还可以反过来缩回原，乃至参用许多其它变化。

3．不过变化愈丰富多彩，也就愈有必要使拍子的基本划分在这些变化里发挥效力，要在实际运用中显出它是主导的规律。这就要通过节奏才能办到。只有节奏才能使时间尺度和拍子具有真正的生气。关于这种生气灌注，可以指出以下几个不同的方面。

3a）首先是强音。强音落在拍子的某一定部位，多少可以听出，拍子的其余部分却不带强音而平平地流转下去。通过这种本身再可细分的扬和抑，每种拍子就各有独特的节奏，节奏和拍子的划分方式是紧密相联系的。例如以双数为主导原则的四分之四的拍子就有两个强音部位，第一个落在第一个四分之一上，第二个稍弱，落在第三个四分之一上。因此人们把前者叫做拍子的优强音（第一强音）部分，后者叫做劣强音（次强音）部分。在四分之三的

拍子里强音只落在第一个四分之一上，在八分之六的拍子里强音却先落在第一个八分之一上，后来又落在第二个八分之一上，这双重强音就把依双数划分的拍子分成两半。

3b) 如果音乐成为伴奏的，它的节奏就和诗（乐词）发生重要的关系。在这里我只想极概括地说，音乐拍子的强音部位不应和诗律中的强音部位发生直接的冲突。例如按照诗律不是强音所落的音节如果摆在音乐拍子里的强音部位，而诗律中的强音或顿反而落在乐拍中次强音部位，就会产生诗与乐的节奏之间不应有而应避免的矛盾。这番话也适用于诗的长音节和短音节，这些一般也应和乐音的时间长短协调一致，长配长，短配短，不过这种协调一致也不宜过分澈底，因为音乐往往需要有较大的伸缩余地去处理音节的长度和对音调的较丰富多采的划分方式。

3c) 第三，这里须预先指出，拍子节奏的抽象性（呆板的一律性）和严格的整齐一律的复现和较生动的乐曲节奏是应区别开来的。音乐在这一点上比诗有类似的但是更大的自由。在诗里字或词的起点和终点不一定要和音步的起点和终点完全一致，这是众所周知的；如果二者完全一致，诗的音节就会呆板没有顿挫，此外，诗的一句或一个词义组的起点和终点也不应完全就是一行诗的起点和终点：与此相反，一个词义组止于一行诗的开头，中间乃至靠近最后一个音步的地位，反而较好；这样，一句或一个词义组就可以跨上下两个诗行①。在音乐里，就拍子和节奏来说，也有与诗类

① 西文诗按音节分行，上行诗的话在意义上如果还未完足，就可以跨到下行去完足，这和中文诗里意义终点与音律终点一般是一致的情况大不相同。但中文诗在一句之内意义的划分也有时不一致，例如“这双燕何曾会人言语”，依词义应顿于“燕”字，依音律应顿于“曾”字。

似的情况。一个乐曲及其不同的段落无须严格地在一个拍子开始的部位开始，在它停顿的部位停顿，而是一般可以不受这种约束，一个乐曲的主要强音可以落在拍子的按照习惯的节奏并非强音的部位，反之，一个依乐曲的自然流转不应显著地加强的声音，却可以落在拍子需要强音的部位，所以这样一个声音在拍子节奏中所起的作用并不同于它在乐曲中所应起的作用。拍子节奏和乐曲节奏之间的冲突在所谓"约调"或"切分法"中显得最为尖锐。

另一方面，如果乐曲在节奏和音节划分上严格遵守拍子的节奏，它就容易显得拖沓，枯燥无味，没有创造性。这里所要求的，如果说得干脆一点，就是既不要音律的花腔和也不做节奏整齐一律的粗野风格的奴隶。缺乏较自由的运动以及拖沓和绵软就容易导致愁惨和颓唐，所以我们德国的许多民间乐曲都有些凄凉，拖沓，容易惹人疲倦，因为用来表现心情的只有一种比较单调的直笼统地向前发展的乐调，这种媒介就必然迫使人们把伤心人的愁苦情绪放在这种乐调里。南欧各国的语言，特别是意大利语言，却提供一种丰饶的土壤，让一种复杂的较活跃的节奏和流利的乐曲得到发展。就在这一点上可以见出德国音乐和意大利音乐之间的差别。在许多德国歌里经常反复出现的那种呆板一律的抑扬格的音律扼杀了乐曲的自由欢乐的痛快淋漓的意味，阻碍了一切昂扬高举和大开大合的局面。在近代，我觉得腊伊夏特[①]和其他音乐家们在制歌谱之中都想通过放弃抑扬格的老调（尽管在他们的某些歌里，抑扬格还是占统治地位），来向节奏灌注一种新生命。不过抑扬格的影响不仅在歌调里还存在，而且还波及到我们德国的许

① 腊伊夏特(Reichardt，1752—1814)，德国作曲家。

多最伟大的音乐作品。就连在韩德尔的«救世主»① 里也还有许多歌调和合唱调不仅跟随歌词意义而显出朗诵式的真实，而且还运用抑扬格的节奏，有时在只用长短相间的音节上可以见出，有时是因为抑扬格中的长音比短音在音调上提得较高。这种特征正是许多因素之一，使我们德国人听起韩德尔的旋律特别感到亲切，尽管韩德尔的旋律还有许多其它优点，例如雄伟的回旋，一泻直下的气势，丰满的深刻的宗教情感以及牧歌式的单纯的情感之类。旋律中的节奏因素对于我们德国人的耳朵比起对于意大利人的耳朵，听起来较为舒畅，意大利人却感到这种节奏因素有些不自由，奇怪，不顺耳。

b）和声②

另外还有一个因素，通过它，拍子和节奏的抽象基础才得到充实，因而有可能变成真正具体的音乐，变成单就声音本身来看的声音领域。这个重要的领域是由和声的规律来支配的。这就涉及一个新的因素，这就是一个物体通过它的震动，不仅使艺术从用空间形状的表现方式中跳出来，转到刻划一种可以说是占时间的形象；而且还通过具体乐器的特性，不同的长短以及它在一定时间内的震动数，发出各种各样的声响，来供艺术掌握和处理。

关于这第二个因素，我们提出三个要点来谈得明确些。

第一点要讨论的是各种乐器的差别。乐器的发明和调配对于

① 韩德尔(Handel，1685—1759)，德国著名作曲家，毕生在英国工作，«救世主»是一种宗教乐曲。

② 和声原文是 Die Harmonie。

音乐之所以必要，是因为要利用乐器来造成一系列不同质的声音的整体，这些音质单就它们实际的感性的响声来看，不涉及高与低的差别和互相关系。

其次就是乐音本身，离开各种乐器和人的口音的差异来看，就是各种不同的音，音组，和音质所构成的整体，这些不同的音，音组和音质本来是凭量的关系来定的，各种声音就依这种量的关系而得到定性，每种乐器和人的口音所接受的任务就是按照各自的特殊声响，在不同的完美程度上把这些声音召唤出来。

第三，音乐既不是由个别孤立的音程，也不是由一系列纯然抽象的声音或互不相关的不同的声音来形成的，而是各种声音的一种具体的齐鸣，冲突与和解，这些声音因此就势必形成一种发展过程和一种互相转变的过程。这种组合和变化不能听命于偶然，随意任性，而是要受一定的规律制约，这些规律就是一切真正的音乐作品所必有的基础。

如果我们要就这几个观点进行较详明的讨论，我就只能局限于一些最概括的说明，象上文已经说过的。

1．雕刻和绘画所用的感性材料如木石，金属以及颜色之类，都多少是现成的或是很少有必要去加工改造才适合于艺术运用的。

1a）音乐却不然，它是通过一些由艺术制造来为艺术服务的因素来活动的，它先要进行一种重要而困难的准备工作，然后才能使它们产生音乐。雕刻和绘画除掉各种金属物的混合和熔炼以及用植物汁调制颜色，把颜色配成不同程度的浓淡之类工作以外，就无须有什么内容丰富的创造发明。音乐却不然，除掉人的口音是

由自然直接提供的以外，音乐对它的其余的工具都要自行澈底加工调配，使它们能发生实际需要的声音，否则它们就根本不能存在。

1b）单就这些工具本身来看，我们在上文已就它们的声响理解成这样：这种声响来自在空间中存在的一种物体的震动，它是最初的从内心方面获得生气灌注的东西，和纯然感性的空间并列关系相对立，通过对实际空间性的否定，于是作为观念性的统一体而出现，一切物质的属性如某种重量，一个物体的内部融贯性之类都包括在这统一体里。如果我们进一步追问这种用来发响声的材料在质的方面究竟有哪些特性，回答就是：无论从这种材料的物理的性质还是就它的艺术构造来看，它的特性都是极复杂的：有时是一种直线形或回旋形的空气柱，用一个坚固的木管或金属管把它围住；有时是一根皮制或金属制的绷紧的直弦，有时是一张绷紧的皮或是一个玻璃或金属制的铃子。这方面可以指出下列几个主要的区别。

第一，占统治地位而且真正便于音乐利用的乐器的是发音沿着直线的方向①，无论是象在管乐器里那样，以一种无内聚力的空气柱为基本原则，还是在弦乐器里那样，用一根可以绷紧而又有足够的弹性以便于震动的弦柱。

其次是平面的材料，这只能产生次要的乐器，例如鼓，铃和口琴。说它是次要的，因为在自觉的内心生活和沿直线走的声音之间有一种秘密的同情共鸣。因此，本身单纯的主体性所要求的就是一种单纯的长形体的震响而不是一种宽的或圆的平面体的震

① 法译作“发出的声音的直线方向”。

响。这就是说，内心生活作为主体就是一种精神点，声音就是这种精神点的外化，所以精神点在声音里察觉到自己。但是点的最切近的自否定和外化不是朝平面的方向铺开，而是朝单纯的直线方向前进。从这个观点来看，宽的或圆的平面不符合听觉力的需要。

鼓是在一个锅状体上扪上一张皮，敲到上面的一点，就使整个平面震动起来，产生一种重浊的响声。这种响声固然也协调，但是作为发音的乐器，既没有明确的定性，也不能有多大的变化。与鼓相反的是口琴和嵌在它里面的小玻璃铃。口琴的声音凝聚而不易发散，容易使人疲劳，不少的人一听到它，就感到神经疼。此外，口琴尽管有特殊的效力，却不能产生持久的快感，而且不易和其它的乐器配合。铃象鼓一样，音调缺乏变化，也是要一阵阵地敲，不过铃声不象鼓声那样重浊，而是很清脆的，不过它的持续的嗡嗡声很象只是一次敲击声的余韵。

第三，最自由的而且响声最完美的乐器是人的声音，它兼有管乐和弦乐的特性，因为人的声音一方面是一个震动的空气柱，另一方面由于筋肉的关系，人的发音器官也象一根绷紧了的弦子。正象我们谈到人的肤色时说过它是理想的统一体，把其余一切颜色都包括在内，因此它本身就是最完美的颜色，人的声音也是如此，它是分散在各种器乐里的响声的理想的整体。因此，人的声音是完美的，可以与任何乐器配合得顶合式，顶美。此外，人的声音可以听得出来就是灵魂本身的声音，它在本质上就是内心生活的表现，而且它直接地控制着这种表现。在一切其它乐器里，只是一个与灵魂和情感漠不相关的，在性质上相差很远的物体在震动，但是在人的歌声里，灵魂却通过它自己的肉体而发出声响来。所以人

的声音,正象主体的心灵和情感本身一样,展现出大量的个别特殊情况的变化,这种变化就它的较普遍的差异来说,是以民族情况和其它自然情况为基础的。例如意大利人是一个歌唱的民族,在他们中间最美的声音是最常见的。这种美的主要特点首先在于发音体就象纯金,发出的声音既不太尖锐刺耳,也不嫌重浊空洞,不发展到震颤声,而是显得玉润珠圆,仿佛是内心生活在回旋动荡,发出声响。所以声音的纯洁是首要的条件,所谓"纯洁",就是在本身完整的声音之外不应有别的噪音在起作用。

1c) 音乐对这整个体系的乐器可以单用某一种,也可以全都配合在一起,使它们互相协调。特别在后一种用法上,音乐在近代才得到很大的发展。按艺术来把各种乐器配合在一起,当然有很大的困难,因为每一种乐器都有它的特性,不易适应另一种乐器的特性。所以无论是在许多种类不同的乐器齐奏的情况下,还是在有力地突出某一种乐器,例如管乐,弦乐,突然迸发的喇叭声的情况下,乃至在全队合唱时轮流突出某些响声的次序中,都需要巨大的学问,审慎,经验和创造才能,才不至于在这些差异,变化,矛盾对立,进展与和解(中介)之中失去内在的意义,灵魂和情感。举莫扎特为例来说,他在器乐处理这一方面是一位大师,能显示出器乐的既生动而又明晰的意味深永的丰富多采性。他的一些交响乐曲使我感觉到各种乐器的轮流演奏往往象一种戏剧式的音乐会演,象一种各种乐器的对话,其中有时这一种乐器角色发展到一个地步,仿佛它已为另一种乐器角色埋伏了线索或作了准备;有时这一种乐器象是回答另一种乐器,或是补充前一种乐器的未尽之意,结果是一种美妙的谈话,其中响声和反响声,开始,进展和完成都互

相呼应。

2. 还应该提到的第二个因素并不再涉及响声的物理的性质，而只涉及声音本身的定性以及它和其它声音的关系。通过这种客观的关系，响声才伸延成为一个声音领域，无论就单个的固定的声音本身来说，还是就它和其它互相连续的声音处在重要的关系中来说。就是这种客观的关系形成了音乐的真正的和声的因素；就它的原有的物理的方面来看，它所依据的基础是量的差异和数的比例。说得更详细一点，在现阶段，这种和声体系的要点如下：

第一，单个的声音，就它自己的一定的量来看，以及就这种量对其它声音的关系来看。这就是单个音程(Interval)的学理；

其次，多个声音摆在一起所形成的系列，就一个声音直接联系另一个声音的那种先后承续的次序来看。这就是音阶(Tonleiter)；

第三，这些音阶之间的差别，由于每个音阶都以不同的基音为起点，这些音阶就分化成为一些互不相同的音调(Tonarte)，也就形成这些音调的整个体系。

2a) 单个的声音不仅有各自的响声，而且这响声还由于震动的物体而各有精确的独特的定性。要能达到这种定性，那震动就不能是偶然的，任性的，而是本身也要界定很明确。这就是说，发声响的空气柱或是绷紧了的弦子和平面乐器之类一般都有一定的长度和伸延度①，例如把一根弦子的两头系住，然后使这两头之间绷紧了的部分震动起来，这里最关重要的就是粗度和紧张度。如果两根弦子在粗度和紧张度上完全相等，那就要先看它们的长度，按照毕达哥拉斯首先观察到的事实，如果两根弦子完全相同只是

① 伸延度指粗细之分，即下文的"粗度"。

长短不同，在同一时间里所发出的震动数就不同。这两种震动数的差异和比例关系就是各种声音在高低上的差异和比例关系的基础。

如果我们去听这些声音，所得到的感觉当然完全不同于这样枯燥的数的比例关系。我们无须知道这种震动数和算学比例，即使看到弦子在震动，等到震动过去了，我们也无从知道它的震动数究竟是多少，而且我们往往根本用不着去看发音体，就可以对声音得到印象。所以说声音和数的比例关系有联系，乍听起来不但很难置信，而且还会产生一种印象，仿佛把对和声曲调的倾听和体会归原到纯然数量的比例关系，就是降低倾听和体会的能力。但是无论如何，同一时间内的震动数的比例关系毕竟是界定声音定性的基础，说听觉印象本身很简单，并不足以反驳这一点。一个单纯的印象本身，无论在概念上还是在实际情况上，可以包含很复杂的东西，而且与其它的东西有重要的联系。例如我们看到纯洁的颜色，绿色或黄色，青色或红色，所得到的印象也是它只有一种很简单的定性。尽管如此，纯洁的绿色也并不那么简单，而是还有一种确定的明暗交织的关系。宗教的情绪，对这一事例或那一事例的正确与否的感觉，也都象是很简单的，但是一切有关宗教的事情和一切是非感都包含复杂的特殊定性，这些定性的统一才产生这种简单的感觉。声音也是如此，我们听起来，感觉到它很简单，它也是要靠一种复杂比例关系的基础；由于声音来自物体的震动，既有震动，即落在**时间**范畴里，这些复杂比例关系就要归原到这种占时间的震动的定性，也就是要归原到在一定时间里的震动的**一定的数量**。如果要把这种归原过程说详细一点，我只提出以下几点

看法。

紧密协调的一些声音在震响时就听不出彼此的差异是一种对立，它们的震动的数的比例关系就是最简单的，反之，那些本来就不协调的声音却包含比较复杂的比例关系，例如八度音程(Oktave)中的声音就属于前一种。这就是说，如果我们调一根弦子，它的一定的震动数提供了基调，于是把它加以二等分，分成两半，在相等的时间里，后一半的震动数和前一半的震动数就相等①。同理，在第五度音程里每个音的震动数与某调的震动数是三与二之比，在第三度音程里，每个音的震动数与基调的震动数是五与四之比。第二度音程和第七度音程就和前几种音程不同，其中每个音的震动数与基调的震动数，前者是九与八之比，后者是十五与八之比。

2b）这些比例关系既然如上文所述，不应是偶然选定的，而是无论就个别的音还是就整体来说，都有一种内在的必然性，所以按照这种数的比例关系来确定的各音程彼此相对的关系也不是任意随便的，而是要配合成为一个整体。但是这样产生的最初的声音整体还不是各种不同的声音的具体的协调，而是一种完全抽象的一系列声音的先后承续的次序，这种次序是按照它们彼此之间的最简单的比例关系和在整体中的地位未定的。声音的这种简单的序列就是音阶。音阶的基本决定因素是基音，基音在它的第八度音里复现，而其余的六个音则散布在这两个基音之间；这样，基音在第八度音里就返回到它本身，直接和它本身协调。音阶中其它的音或是直接与基音协调，例如第三度音和第五度音，或是与基音

① 照原文如此，英法俄三种译本都作“与全弦的震动数相等”。

在响声上有本质的差异,例如第二度音和第七度音,这类音安排成为一种特殊的序列,我在这里不能详谈。

2c) 第三,各种不同的音调就是由这种音阶产生的。这就是说,音阶中每一个音又可以形成一个新的特殊的声音系列的基音,这个新系列和前一个系列是按照同一规律来安排的。随着音阶发展到包括更丰富繁复的声音,音调的数目也就相应地增加;例如近代音乐比古代音乐就有较复杂的音调。此外,由于音阶中的不同声音一般是象上文所说的,或是彼此紧密协调,或是彼此有本质的乖离或差异,所以由用这些声音为基音所产生的声音系列也不外有两种情况,或是有比较密切的关联,因而使一个音容易转化到另一个音,或是由于彼此异质而不能互相转化。此外,各音调彼此之间还有硬与软之分,也就是长调与短调之分,随着它们所自出的基音不同而各有一种确定的性格,这种性格又和一种特殊的情绪如哀怨,欢乐,愁惨之类相对应。在这方面古代人早已就音调的差异讨论得很多,并且在实践中多方利用这种音调的差异。

3. 第三个要点,即我们可以用来结束对于和声学的简短说明的一点,涉及各种声音本身的协调,即和音的体系(Das System der Akkorde)。

3a) 前此我们固然已经说过,各音程形成一个整体,而这个整体最初展开成为各种音阶和音调,只是把它们安排成为一些单纯的相联在一起的系列,在这些系列的先后承续中,每一个音只作为个别的音而独立出现。这些音还是抽象的,因为总是只有某一个特殊定性出现。但是这些声音既然凭它们彼此的关系才成其为它们那样的声音,所以整个的音调就要作为这些具体的声音而获得

存在，这就是说，这些不同的声音就要结合成为同一个音调。这种不同声音的共鸣就形成和音的概念，在共鸣中参加的声音的数目多少是无关重要的，两个声音就足以形成这样一种统一体。如果个别的声音得到定性，就已不应听命于偶然性和任意性，而是应由一种内在的规律性去支配，去安排先后承续的次序，那么，在和音里同样的规律性也就应发挥作用，才便于确定哪一种配合才宜于用在音乐里，哪一种配合就应该去掉。这些规律才形成名副其实的和声学，也就是根据和声学，一系列的和音配合成为一个有内在必然性的系统。

3b）各种和音在这个系统里展现出各自的特殊性和彼此的差异，因为共鸣的总是一些受到定性的声音。因此我们所要研究的是一个由一些特殊的和音所形成的整体。关于这些和音的最概括的分类，我在讨论音程，音阶和音调时已约略谈到的那些原则还是适用的。

在第一种和音里参加进来的声音是彼此紧密协调的。因此这种调子里没有对立和矛盾，它是没有受到干扰的最完全的协调。这种情况发生在所谓协调的和音里，这种和音的基础是三和音(Dreiklang)。大家都知道，三和音是由基音，第三度音或中音以及第五度音或主音所组成的。在三和音里可以见出和音概念的最简单的形式，和音概念的一般性质也在这里表现出来了。因为这就是几个互相差异的声音的整体，把这些差异显示为不受干扰的统一体；这是一种直接（紧密）的同一，却又不缺乏个别特殊化与和解（中介），这种和解却并不应停留在互相差异的那些声音的各自独立上，不应满足于某一种相对关系的单纯的往复回旋，而是要真

正地实现结合或统一,从而直接返回到自身。

其次,我对三和音的不同种类不能在这里详谈,它们实际还没有现出一种较深刻的对立。但是我们在上文已见过,音程除掉无冲突的互相协调的声音之外,还包含其它消除这种协调的声音,例如长调和短调的第七度音。既然这后一类声音也属于声音的整体,它们也就应该纳入三和音里。但是如果它们进入三和音,上述紧密的统一和协调就要受到破坏,因为一个声响根本不同的声音参加进来了,因而才真正现出一种确定的差异,这就形成了对立。这种对立才形成音调的真正的深刻性:它尽管发展到根本的对立,却不畏避这种对立的尖锐性和破坏性。因为真正的概念虽然本身就是一个统一体,而这种统一体却不仅是直接的,而是本身就已遭到分裂,陷入矛盾对立的。例如我在《逻辑学》里固然曾把概念作为主体性来阐明,但是这种主体性,作为观念性的透明的统一体,却也否定它自己,转到它的对立面,即客体性;主体性作为纯然观念性的东西只是一种片面性和特殊性,它本身就包含一个与自己对立的一面,即客体性,主体性只有在进入了这种矛盾对立,克服了它,解除了它,它才成为真正的主体性①。所以在实在的世界里,只有较高级的自然物才获得一种能力,可以忍受和克服矛盾对立的痛苦。所以如果音乐要用艺术方式去表达最深刻的内容的内在意义和主体情感,特别是以痛苦的深渊为主要因素的基督教的宗教

---

① 黑格尔在这里简略地提到了他的辩证逻辑,绝对概念是具体的,既是主体思想中的,又是客观世界中的道理,是对立面的统一。只看到对立面中的某一面就是片面的,抽象的,不完全真实的。这种主客体的统一就是"存在与思维"的统一或历史与哲学的统一。这个道理也适用于音乐。

情感，它就必须在声音领域里找到一种手段，可以描绘这种对立面的斗争。所谓第七度与第九度两种不协调的和音就向音乐提供了这种手段。关于这方面我在这里不能详谈。

第三，关于这种和音的一般性质，还有一点很重要，就是这种和音是些互相对立的因素，就以互相对立的形式处在同一个统一体里。但是说对立面就以对立面的形式而处在统一体里简直是自相矛盾，站不住脚的。一般说来，按照对立面的内在概念，两对立面中无论哪一面都没有支撑柱，处在对立状态的两对立面就要因对立而归于消灭。所以上述那种和音不可能产生和谐，对耳朵只产生一种矛盾印象，这种矛盾要求解决，解决了才使耳朵和心灵感到满意，所以对立面必然要导致失调的音达到和解，回到和音。只有这种运动，这种与自身同一的运动，才是真实的。在音乐里只有一个办法才能达到完全的同一，就是把所用的声音在时间上分散开来，成为先后承续的序列，至于它们的融贯一致则见于它们显得是自生自发，不断变化，带有必然性的前进运动。

3c）这就把我们引到还应当注意的第三点。这就是说，如果音阶开始还只是一种本身固定的尽管还是抽象的声音系列，现在各种和音也就不能停留在孤立的和独立的状态，而是彼此要具有内在联系，并且显出转变与进展的需要。和音的这种进展尽管比起音阶的变化更重要和更广泛，却也不能只是听命于随意任性。一个和音本身的性质，部分地依靠这些和音所产生的不同音调。音乐理论在这方面定出了许多清规戒律，我们在这里不能详加分析和解释，只能提出以上这些最一般的看法。

c) 旋律①

现在回顾一下我们关于一些特殊的音乐表现手段所已讨论过的项目。我们首先就时间尺度，拍子和节奏讨论了声音以时间上的长短如何表现的方式。从此我们就进入到实际的乐音：第一，研究了乐器的声音和人的口音，其次，研究了音程的固定的有定性的尺度以及音程在音阶和不同音调中的抽象的先后承续的序列；第三，研究了各种和音和它们的承续进展的规律。现在要研究最后一个领域就是旋律，在旋律里以上所说的各种因素形成了统一体，并且在这种统一体中才初次产生声音的真正自由的生展和配合协调。

这就是说，和音只包括形成声音领域里的必然规律的那些基本的比例关系，它本身正和拍子与节奏一样，还不是真正的音乐，而只是任自由灵魂遨游的实体性的基础，或符合规律的基础和土壤。音乐的诗的方面就是灵魂的语言，它把内心深处的哀乐情绪流露于声音，在这种流露里它对情感的自然烈性加以缓和，因此使自己超出了情感的自然烈性，因为它使灵魂认识到当前自己受情感激动的情况②，使它成为自由流连欣赏的对象，因此就使人心摆脱了哀乐情绪的压力——总之，在音乐领域里，灵魂的自由的音响才是旋律。我们现在要谈的首要地就是最后的一个领域，因为旋律是音乐的最高的一个方面，即诗的方面，亦即运用上述那些因素来进行真正的艺术创造的领域。不过我们在这里正遇到上文所说过

① “旋律”原文是 Die Melodie。

② 即使主体的哀乐情绪转化为观照的对象。

的困难。就一方面来说，要对这方面进行详尽的和有科学根据的讨论，就要有对制谱规则的充分知识和对最完美的音乐艺术作品的专门学问，而这是超过我所掌握的和旁人所能给我的知识学问，因为我们无论是从真正的鉴赏专家还是从有实践经验的音乐家那里都很少听到关于这方面的明确而周详的阐述，尤其从音乐家那里听到的最少，因为他们往往是最缺乏理解力的。就另一方面来说，音乐的本质就决定了音乐比起其它艺术更不易让我们以较一般的方式来把明确的和特殊个别的东西掌握住和说清楚。因为音乐尽管要采用一种精神性的内容，并且以这种题材的内在实质或情感的内在运动作为它所表达的对象，这种内容毕竟是比较不明确的，蒙眬的，正因为它是从内在方面（或精神方面）来掌握的，或是作为情感而反映于声音的，——而且音乐的变化并不是每一次都恰恰代表某一情感，观念，思想或个别形象的变化，而只是一种音乐的向前运动，这种运动在和自己游戏，虽然其中还是运用着方法①。因此，我只谈我感到兴趣的和注意到的下面一些一般性的看法。

1. 旋律在它的声音的自由展现之中，一方面固然独立地浮游于拍子，节奏与和声之上，而另一方面除掉声音按照本身的内在本质和必然关系的合拍的运动之外，它也没其它表现手段。所以旋律的运动离不开要获得客观存在就必须运用的手段，如果违反这些手段的必然规律，它就不可能获得客观存在。在这样和单纯的和音密切结合在一起之中，旋律并不因此就丧失了它的自由，而只是摆脱了凭偶然的幻想而进展得反复无常地和变化得离奇的那种

① 游戏式的运动之中有条理规则。

主体性;只有摆脱了这种主体性,它才能获得真正的独立。因为真正的自由并不是和必然对立,不是把必然看成一种外来的,因而是压抑的力量,而是包含这个实体性因素(必然)作为它(自由)本身所固有的而且和它本身处于同一体的本性;所以自由服从必然的要求,也就是服从它自己的规律,满足自己本性的要求;如果它背离必然的戒律,那就是背离了它的本性,对它自己不忠实。但是另一方面,有一个事实也很明显,拍子,节奏与和音,如果孤立地看,都只是些抽象品,没有什么音乐的效用;它们只有通过旋律,作为旋律的因素或组成部分,才能获得一种真正的音乐的生命。这样把和音与旋律两个差异面结合成为统一体,就是伟大音乐作品的秘诀。

2. 其次,关于旋律的特殊性格这一方面,我认为下列一些差别是重要的。

2a)第一,就它在和音方面的发展来看,旋律可以局限于一个范围很简单的和音和音调,可以在一些无冲突的彼此协调的声音关系中开展,把这些声音关系只当作基础来处理,以便在这个基础上只替它的较细致的图案和运动找出一些较一般性的支撑点。例如替短歌谱成的旋律一般只按照最简单的和音关系往复回旋,却并不因此而变成肤浅的,它可以是灵魂最深处的表现。和音和音调的较困难的错综复杂化对伴歌的旋律仿佛不成问题,因为伴歌调的旋律所需要的进展和起伏变化,如果要达到协调,并不要经过尖锐的矛盾对立和复杂的和解就可以达到圆满的统一。这种处理方式当然也可以导致肤浅,例如在许多意大利和法国的旋律里和音的承续次序就很肤浅,作曲家在这方面只追求节奏的娓娓动听

或加进其它类似的香料。但是就大体来说，旋律的空洞无味并不是和音基础简单的必然结果。

2b）其次，另一个差别是这样：旋律不再象上述伴歌的情况里那样只用一些个别的声音，只按照一种相对独立的基础而向前进展的和音次序发展下去；而是供旋律中每一个别的声音自成一个具体的整体，充实成为一个和音，因而有时音调显得很丰富，有时与和音的进程紧密地交织在一起，以至令人很难把一个独立伸展的旋律跟一个只提供支撑点和牢固基础的和音分辨开来。这样，和音与旋律就形成一个完满的整体，其中一方面的变化必然同时是另一方面的变化。例如在四声合唱的歌调里就特别有这种情况。甚至同一旋律里也可以有多声交织在一起，使这种交织就形成一种和音的进展，此外也可以由各种不同的旋律以和音的方式结合在一起，使这些旋律中的各种音调的齐奏就形成一个和音，例如巴赫[①]的乐谱就往往有这种情况，其中全曲的进展分化为许多彼此分道扬镳的象是各自独立而并列的进程，但是彼此之间仍然保持着一种基本的和声关系，从而造成一种带有必然性的融贯一致的整体。

2c）在这种处理方式中，较深刻的音乐应该不仅要把它的运动推到直接协调的极限，甚至先破坏这种协调，然后再回到这种协调；与此相反，它必须把第一个单纯的协调就破坏掉，使它转化为不协调。因为只有从这种矛盾对立里才能见出和音中的较深刻的关系和秘密，其中寓有一种独立的必然性，所以旋律的产生深刻印

① 巴赫(Sebastian Bach，1685—1750)，德国音乐家，以风格简单而深刻的赋格曲(Füge)著名，尝用宗教题材。

象的运动只有以这种较深刻的和音关系为基础。因此，音乐作品的大胆风格要放弃纯然协调的进展，走向对立，唤起最强烈的矛盾和不协调，这样它在发掘和音的全部力量之中就能显出它自己的力量，能缓和各和音之间的冲突，从而有信心去庆祝乐曲的平静气氛所显示的令人快慰的胜利。这是一场自由和必然的斗争，一场创造想象的自由与和音关系的必然之间的斗争。前者(旋律)必须运用和音为表现手段，并且把它的独特的意义放在和音里。但是如果和音及其一切手段的运用，以及在运用中与这种手段作斗争的勇气成为基本的因素，作品也就容易流于沉重和卖弄学问，因为这样实际上就会妨害运动的自由，或是至少不让自由运动达到完全的胜利。

3. 第三，这就是说，在每一个旋律里，真正的乐曲性的可歌唱的因素，不管在哪一种音乐里，都应显得是主导的独立的因素，在乐曲的丰富表现里就不能被遗忘或丧失掉。从这方面来看，旋律在声音的进展运动中固然可有无限的定性和可能性，但是运用这些无限的定性和可能性仍须有节制，使我们听起来仍是一种本身完满自足的整体。这种整体固然包括错综复杂的因素而且本身是一种进展；但是作为整体，它就必须稳实地根据它的本质，而且要有明确的起点和终点，使中部成为承上启下的环节。只有作为这样不越界乱窜，而按照本质来构成各部分而且终于回到起点的运动，旋律才适应它所要表现的自由的镇静自持的主体性。只有这样，音乐才能通过它所特有的内心生活活动因素里，使内在的东西表现为外在的，而这外在的对象又成为直接内在的东西，获得观念性和解放。这种运动过程既要服从和音的必然规律，又要把灵魂

移置到一种较高的领会境界[1]。

3. 音乐的表现手段和内容的关系

我们先已说明了音乐的一般性质，其次讨论了声音及其时间长短在音乐表现里所必根据的一些特殊方面。接着我们转到旋律，亦即自由艺术创造和实际音乐创作的领域，因此我们就涉及一种内容，这种内容要在节奏、和音与旋律里获得一种艺术性的表现。对这种表现所通用的一般形式加以确定，这就提供一个最后的出发点，让我们再巡视一下音乐的各个领域。在这方面首先应提出的有以下一点差别。

象上文已经说过的，在一种情况之下，音乐可以是伴奏的，这时音乐的精神内容不是就它的抽象的内在的意义或是作为主体的情感来掌握的，而是按照它已想象成形并且用文字表达出来的样子，才配合到音乐运动。在另一种情况之下，情形却相反，音乐摆脱了这种已经完成的内容，在它自己的领域里维持独立的地位，所以当它不得不表现某一既定内容时，它就把那内容直接溶化到旋律及其和声结构里，否则它就满足于运用完全独立的单纯的音调及其和音的和旋律的形式结构。与此类似的差别在另一艺术领域里也可以见到，例如建筑就可以是独立的艺术，也可以是服务的艺术。不过伴奏的音乐比起服务的建筑在本质上较为自由，它和内

---

① 这一节说明旋律比起和音有远较广阔的范围和自由，但本身应形成完满自足的整体，不能违反和音的规律。在旋律里内心生活表现于和音运动，使情感化成观念性的东西，从而获得解放，使灵魂上升到较高的艺术领会境界。

容的结合也较为紧密。

这种差别在实际艺术作品里表现为声乐和器乐的差别。但是我们也不应单从外表来看这种差别,认为声乐只是运用人声,而器乐则运用各种乐器的不同声响。人声在歌唱之中也说出话来,话就表达一定内容里的思想,所以这种音乐,作为唱出来的话来看,就只能有一个任务,就是要使这个内容得到音乐的表现,而这内容,作为内容来看,就凭它的较明确的定性被音乐在它的可能范围里带进观念领域里而不再是一种模糊的情感。不过尽管有这种结合,被表现了的内容作为歌词,是可以独立地让人听到或阅读到的,所以就通过观念去领会来说,歌词毕竟和它的音乐表现有差别,因此,配合到歌词上的音乐是伴奏的,比起雕刻和绘画就不同,在这两门艺术里,被表现了的内容并不是先已在艺术形象之外独立地为群众所领会的。不过另一方面我们也不应把伴奏的概念理解为只有为歌词服务的单纯目的,事实却与此正相反,歌词是为音乐服务的,除掉使听众对艺术家所选的题材有一种较确切的观念之外,别无其它效用。音乐保持住这种自由,主要是因为音乐对于内容的掌握不就是歌词所说明的,而是运用一种不是知觉和观念所能掌握的因素。关于这一点,我在上文谈音乐的一般性质时已提到过:音乐必须表现的是单纯的内心活动。但是内心活动有两种。按照内心活动去掌握一个对象,这句话一方面可以指不按照它的外表现象而是按照它的观念性的意义来掌握它,另一方面也可以指按照内容活在主体情感中的样子来表现它。音乐可能有这两种掌握方式。我现在设法把这一点说得更清楚些。

在古代教堂音乐里,例如以基督临刑为主题的乐曲,这一主题

中基督的苦痛，死亡和埋葬之类情节所含的深刻意义往往不是理解成为表达某一主体对这件事的感动，同情或某一种人类苦痛之类情感，而是仿佛这主题本身，亦即这段事迹的深刻意义，通过和声及其在旋律中的发展过程而表达出来了。在这种情况之下，音乐当然也还要打动听众的情感：但是却不应使听众只想到临刑和埋葬的痛苦，或是对这种痛苦形成一个一般的观念，而是要他们在自己的心灵最深处体验到神的这种死和痛苦的最内在的意蕴，聚精会神地把自己沉浸到这种意蕴里去，仿佛使它变为自己的一部分，忘去其余一切，使这种意蕴完全笼罩住自己。作曲家的心情也应如此，如果要使作品有感人的力量，他也要心领神会到这主题的深刻意蕴，而不只对这主题感到个人主体方面的情感，只有主题的深刻意蕴吐露到声音里，对于内心的感觉才成为生动的东西。

另一方面，我在谈到叙述一件事，描绘一个动作或是把情感表达于语言的一本书或一章歌词时，也可以受到极深的感动，乃至于流泪。这种主体情感可以伴随着一切人类的事迹和动作以及每一种内心生活的表现，可以由对每一事件的观感和对每一动作的观照激发起来。这种情感也可以由音乐来加以组织，柔化，安静化和观念化，然后通过它的力量在观众心中引起同情共鸣。在这种情况之下，内容都是对主体的内心深处发出声响，由于音乐能引导主体进入单纯的凝神内省状态，就可以对思想观念和观照的漫无约束的自由划定界限，不让它们越出一定的内容意蕴之外，这样，它就把心灵集中到一个特殊内容上，情感也就只能在这个范围里活动和伸展。

我们在这里所谈的关于伴奏音乐的话大意就是如此，它以上

述方式，把已由歌词呈现于观念的那种内容的内在方面阐发出来。但是由于音乐可以用来完成这种任务的主要靠声乐，而此外人声还要和器乐配合，所以人们照例把器乐叫做伴奏的音乐。器乐当然是伴随声乐的，所以不应有绝对的独立，也不应成为主导的方面；不过在这种配合中，声乐仍应直接属于上述伴奏调子的范畴，因为用音节分明的语音所说出来的话是让观念（思想）去掌握的，而歌唱则只是对这种话语的内容进行一种新的进一步的改变或阐发，以便让内在的心灵去感受；至于在单纯的器乐里，却没有向观念或思想说的话，音乐就完全靠它所特有的手段，即纯粹的音乐表现方式。

最后，这些差别之外，还有一个不宜忽视的第三方面。我在上文已提到过：一部音乐作品的有生命的实际存在要靠每一次的从新演奏。从这一方面看，雕刻和绘画之类造形艺术就处在较便利的地位。雕刻家和画家打了草稿，然后就把全部作品创作出来；全部艺术活动都集中在创作家一个人身上，因此构思和创作施工之间就容易有密切的对应[①]。建筑师所处的地位就要差些，他须把一座建筑的千头万绪的手工操作委托旁人去做。作曲家也是如此，他也要把作品交给旁人去演奏或歌唱，不过他和建筑师的情况有一点不同，音乐的演奏或歌唱本身也是一种艺术的而不是手工匠的活动，无论是从技巧方面来看，还是从灌注生气的内在精神来看。趁便可以指出音乐在近代(象在古意大利歌剧时代那样)朝着作曲构思和演奏的熟练才能两个方向发展，创造了奇迹，这种情况是其它艺术所没有的。因此，对于较伟大的音乐鉴赏家来说，音乐

① 即“心手相应”。

是什么和能做出什么的概念也逐渐扩大起来了。

现在我们可以把这最后一方面的研究**划分**为下列三个要点:

第一,我们先研究**伴奏的**音乐,并且追问它这种表现方式一般宜于表现哪一种内容。

其次,我们进一步探索这个问题,联系到本身**独立的**音乐具有哪种特性的问题。

第三,我们将就艺术的**演奏**提出一些看法,并就此结束。

a) 伴奏的音乐

根据上文关于音乐与歌词的关系所已说过的话，就可以直接导致这样一个要求:在伴奏音乐的领域里,音乐的表现应该比单凭和音运动和灵感的独立的音乐，较密切地结合到一个远较明确的内容。因为歌词本来就从明确的观念出发,因而从意识里剔除不带观念的蒙眬情感,这种情感因素如果不受干扰,就会任自己东奔西窜,我们可以有自由随便从乐调里得到这种或那种体会,受到这种或那种感动。但是在这种乐调与歌词的交织里，乐调却不应降低到从属的地位,以至为着要再现歌词的全部特性,就放弃音乐运动的自由流转,因而不能构成一种独立自足的艺术作品,而只是运用凭知解力的人工造作，把音乐的表现手段用来表现一种没有乐调也就已表现出来的内容。在这方面如果有一点容易觉察到的勉强,或一点对自由创作的干扰,就会破坏音乐的印象。另一方面乐调也不应象在最近的意大利作曲家中所形成的风尚那样，几乎完全不管歌词的内容,把明确的内容看成一种桎梏,想尽量接近独立的音乐。伴奏的音乐艺术却与此相反，它要完全渗透到已由歌词

说出的意义，情境和动作等等里去，然后从这种内在的灵感出发，去寻求一种意味深永的表现，用音乐的方式把它刻划出来。一切伟大的作曲家都是这样办的。他们既不给出不符合歌词的东西，又不妨害曲谱中声音的自由熔合以及不受干扰的发展进程，因此乐调自有独立的价值，不只是为歌词而存在。

在这种真正的自由中可以分辨出三种不同的表现方式。

1. 我想从一般人所称呼的表现中真正的旋律性的方面开始。在这方面是情感，是发声响的心灵在要求为它自己而存在，而在它的外现中使它自己获得享受。

1a) 作曲家的活动范围就是人类的心胸，或心灵的情调，而乐曲作为出自内心的纯粹声响，就是音乐所特有的最深的灵魂。因为声音只有通过把一种情感纳入它里面去而又由它鸣出来，才成其为真正的意味深永的表现。从这一点来看，情感的自然呼声，例如惊恐的叫号，哀伤的呻吟或狂喜极乐的欢呼就已极富于表现力，我在上文已把这种外现方式称为音乐的出发点，但是同时已加上一句补充：音乐却也不能停留在这种单纯的自然状态上面。特别是在这一点上可以见出音乐和绘画的差别。绘画如果深刻地体会到一个人在某种情境和环境中所现出形状，颜色和内心的表情，并且完全按照它们在实际中活生生的样子把它们描绘出来，它往往就可以产生最美的艺术效果。在这里适用的原则是忠实于自然，如果它能和艺术真实结合在一起。音乐却不然，它不能按照情绪的自然迸发方式去表现情感，而是要凭丰富的敏感把灵魂形成一定声音比例关系的响声里，这就是说，要把表现纳入一种由艺术专门为这种表现而创造出的媒介里，使单纯的自然呼声变成一系列

的乐音，形成一个运动过程，而这过程的曲折变化和进展是由和声来节制，按照旋律的方式去达到尽善尽美的。

1b) 这个旋律性因素要联系到人的精神整体才获得一种较精确的意义和使命。雕刻和绘画这类美的艺术使内在的精神性的东西外化为客观存在，而同时又使精神摆脱观照中的这种客观存在，因为精神一方面在这种外在对象里再见到它自己，见到它是一种内在精神的产品，反映出内在精神；另一方面主体方面的特殊性，主观任性的观念，见解和感想都抛弃无余，因为内容是按照它的完全确定的个性而揭示出来的。音乐却不然，象我们已屡次说过的，它要外现为客观存在的只有主体因素本身，通过这主体因素，内在的东西只是和**它本身**融合，而在它的外现中，在情感把自己唱出来的声音中，内在的东西实际上是回返到它本身。音乐就是精神，就是灵魂，直接为自己而发出声响，在听到自己的声响中感到满足。但是作为美的艺术，音乐须满足精神方面的要求，要节制情感本身以及它们的表现，以免流于直接发泄情欲的酒神式的狂哮和喧嚷，或是停留于绝望中的分裂，而是无论在狂欢还是在极端痛苦中都保持住自由，在这些情感的流露中感到幸福。这才是真正的理想的音乐，也是巴勒斯丁那，杜朗特，洛蒂，波哥勒斯，海登，莫扎特①诸人的乐曲的特征。这些大师在作品里永远保持住灵魂的安静，愁苦之音固然也往往出现，但总是终于达到和解；显而易见的比例

---

① 巴勒斯丁那(Palestina，1524—1594)，意大利作曲家，主要为罗马教皇作教堂用的乐曲；杜朗特(Durante，1684—1755)，意大利作曲家；洛蒂 (Lotti，1665—1740)，奥国作曲家；波哥勒斯(Pergolese，1710—1730)，意大利作曲家； 格鲁克(Gluck，1714—1787)，德国著名作曲家，近代欧洲歌剧奠基人之一；海登(Haydon)，十八世纪奥国作曲家，擅长交响曲；莫扎特(Mozart，1756—1791)，德国大作曲家，以交响乐著名。

匀称的乐调顺流下去,从来不走到极端;一切都很紧凑,欢乐从来不流于粗犷的狂哮,就连哀怨之声也产生最幸福的安静。在谈到意大利绘画时,我已经说过,就连在最深沉的痛苦和极端的心情分裂冲突中也不能没有和解,使涕泪和哀伤之中仍保持一点宁静和乐观的信心。在一个深刻的灵魂里痛苦总不失其为美,就连在丑角身上也还是统治着隽妙和秀雅。与此类似,自然也特别分配给意大利人乐曲方面的才能,我们在早期意大利的教堂音乐里发见到最热烈的宗教虔诚之中仍寓有和解的纯粹感觉,尽管灵魂陷入最深沉的痛苦,却仍现出美与幸福,单纯的伟大,以及想象所塑造的能从多方面供自己欣赏的形象。这种美在表面上象是感性的,所以人们往往把这种由乐曲产生的满足感称作一种单纯的感官享受,但是艺术正是要在感性因素中活动,把精神引导到一个领域,其中象在自然界一样,基调是徜徉自得的幸福感。

1c) 所以旋律尽管不应缺乏情感的特殊性,音乐在使情绪和想象流露于音调之中却仍应使沉浸在这种情感中的灵魂超出这种情感之上,即不受内容的约束而回翔自如,这样就替灵魂辟出一个境界,使它可以从沉浸于情感的状态恢复过来,不受干扰地单纯地感觉到它自己。正是这种情况构成了一个乐调的真正的可歌唱性。这里的主要因素并不只是某一具体的情感如爱,希求,欢乐之类发展过程,而是超然于这类情感之上的,无论在愁苦还是在欢乐中都在伸展自己和欣赏自己的内心生活。人的歌唱和旋律表现正象鸟儿在树枝上,云雀在天空中,唱出欢畅动人的歌调,是为歌唱而歌唱,是纯粹的"天籁",没有其它目的,也没有明确的内容。意大利音乐也是如此,上述原则在这里起着统治的作用。它象诗一样,

往往转到单纯的美妙的声调上去流连恣肆，仿佛忘记而且有时的确忘记了情感及其具体的表现，而只是在为艺术而欣赏艺术，灵魂在欣赏自己的幸福的歌声。意大利音乐之外，一般真正的旋律也多少具有这种性格。它们固然也表现单纯的特殊具体细节，但是同时也把它们否定掉，由于听者的心不是沉浸在自身以外的某一具体内容里，而是沉浸在自己的听闻或印象里。只有这样，只有象纯洁的光照耀它自己那样，才能产生幸福的亲切情感与和解的最高表现。

2. 在雕刻里占统治地位的必须是理想美，或镇静自持，而绘画却已进一步走向特殊个别的人物刻划，它所表现的主要任务是要在具体表现方面显出魄力。与绘画类似，音乐也不能满足于上文所描绘的那种乐曲的方式。灵魂对它自己的单纯感觉以及这种自觉所流露的声音运动，作为单纯的情调来看，毕竟还是太一般化，太抽象，不免要导致一种危险，这就是不仅要脱离歌词明白表达出的内容中的较确切的意义，而且一般不免流于空洞和平庸。如果要把苦痛，喜悦和希求之类情调体现在旋律里，实在的具体的灵魂在严肃的实际生活里只有处在一个具体内容的范围里，即处在某些特定环境和特殊情境里发生某些事件，发生某些动作之类情况下，才会有这种情调。例如一首歌曲表现出对一种损失感到哀伤或哀悼的情感，我们不免马上就要问：损失的究竟是什么？是生命及其全部丰富的利益呢？是青春，幸福，妻子，爱人，儿女，父母还是朋友呢？因此，音乐就接受到进一步的任务，在涉及具体的内容和特殊个别的关系和情境（这些正是心灵所体验到的，而且要通过这些才能把它的内心生活反映于音调）时，就必须使音乐表现本

身也获得类似的特殊具体化。因为音乐所要处理的不是单纯的抽象的内心生活，而是由具体内容充实起来的内心生活，这种具体内容是和具体的情感密切结合在一起的，所以根据不同内容的标准，表现在本质上也必然现出一些差异。心灵也是如此，它愈以全力去对付某种个别特殊的事物，它的运动和情绪也就愈紧张，因此就与上文所说的灵魂欣赏自己那种幸福状态相反，要转入各种情欲之间的分裂，冲突和斗争，一般说来，要转入深刻的特殊具体化，对这种情况前此所讨论的那种表现方式就不再适应了。内容的细节正是由歌词提供的。真正的旋律并不深入到这些明确的细节，所以在乐曲里，歌词中的特殊细节大半只处在次要的地位。例如一首歌尽管作为诗或歌词来看可以是包括无数细微差别的情调，见解和观念的整体，但是歌调中却从头到尾都大半只用其中某一情感的同一基调，所以主要也只打动某一种情调。把这种情调掌握住，然后使它体现在声音里，这就是这种伴歌的旋律的基本功用。所以全诗中各章可以都用同一个旋律，尽管各章在内容上互不相同，这同一旋律的反复复现不仅对效果无害，而且正足以提高歌的感动力。这正如在一片自然风景里，有许多不同的事物摆在眼前，但是总有某同一基本情调和情境灌注生气于整体。在歌里也应有某一个占统治地位的音调，尽管这个音调只适合于歌中某一两句而不适合其余各句，因为歌词的明确意义不应占优势，而单纯的乐曲应该独立地回翔于不同的内容意义之上。有许多伴歌的音乐作品却不是这样，每一节新词都用一个新曲调，前后往往在拍子，节奏乃至于音调上各不相同，我们从这里简直看不出这种变化有什么必要，既然歌词或诗本身并不是从头到尾在音节，节奏和韵脚上

变化不停。

2a）但是凡是适合于歌调（这是灵魂的一种真正旋律式的歌唱）的并不都适合于任何一种音乐表现方式。所以在单纯的乐曲式之外，我们还应提到一种同样重要而和它对立的第二个方面，只有通过这个方面，歌调才真正成其为伴奏的音乐。在朗诵调占优势的表现方式里就有这种情况。在这种表现方式里并没有一种独立自足的旋律，其中仿佛只掌握住一种内容的基调，而在展现这种内容基调之中，灵魂仿佛听闻到(或觉察到)它自己的主体性；这里所说的表现方式却不是这样，而是由歌词的内容按照它的全部特殊细节去决定声音，所决定的不只是声音的进程，而且还有声音的高低抑扬的尺度。因此，这种音乐就不同于旋律的表现方式，变成了一种高声宣讲，在意义上和在组合安排上都紧密地跟着歌词走。这种表现方式只带来了一个新的因素，即显得较激昂的情感，所以它的地位介乎单纯的旋律与诗的语言之间。适应这种地位，这种表现方式就用一种紧密跟着歌词字义的较自由的抑扬顿挫。歌词本身不必严格遵守固定音节格律，而歌调也无须象旋律那样严格按照拍子和节奏向前发展下去，而是在抑扬顿挫和快慢等方面都适应歌词内容所激发的情感。音调的曲折变化也不象在旋律里那样首尾完整：开始，进展，停顿，中断，再开始，休止，一切都有毫无限制的自由，只须服从歌词的需要；突如其来的强调，不大有准备的转折，突然的变调和终结都是可允许的。和旋律的一气呵成不同，这种表现方式也可适应内容的要求，分裂成为一些零星的片段，甚至听命于强烈的情感，显得破碎零乱。

2b）具有这种性格，朗诵和宣讲的表现方式也适用于对事件

的平静的考察和叙述，正不亚于适用于富于敏感的心情描绘，也可以显出心灵在某一种情境下的分裂，以激动的灵魂的呼声唤醒听众的心灵，使它对所描绘的一切活动起同情共鸣。这种朗诵的表现方式主要用在颂神乐章里，故事的朗诵里，或是在叙述某一短暂事件的生动的穿插里，另一方面是在戏剧的歌唱里，可以表达流动的交谈中的一切色调以及每一种情感，无论这种情感的转变是迅速，短暂，零碎，还是犀利而暴躁，象闪电似的交锋还是象长江大河一泻千里。此外，在史诗和戏剧的两个领域里还可以加上器乐，以便很简单地指出和声运动中的停顿点，或是用插曲来使歌唱中断，以音乐的语言来描绘当时情境的其它方面和进展。①

2c）但是这种朗诵宣讲的方式所缺乏的正是单纯旋律的优点，即明确的段落划分和圆满的整体，亦即上述心灵的亲切情感和统一的表现，这种亲切情感和统一固然要结合到一个特殊具体的内容，而这个内容里却仍显出灵魂与自己的协调一致，由于它不让自己被特殊个别细节弄得支离破碎，东奔西窜，而是在这些细节中仍使主体方面的综合发挥效用。因此，音乐即使涉及已由歌词表达出的内容中的这种较明确的特性，也是既不满足于朗诵宣讲，又不能停留在旋律式和朗诵式的单纯**差别**上，前者相对地超然回翔于歌词中的特殊个别细节之上，而后者却尽力和这些细节保持最紧密的联系。与此相反，音乐须寻求达到这两个方式的**和解**。我们可以拿这种新的统一和上文谈到和音和乐曲的差别时所出现的那种统一进行比较。旋律采用和音作为它的基础，不只是一般的基础，而是本身受到定性和经过特殊具体化的基础，旋律并不因此而

① 所谓“朗诵”和“宣讲”的表现方式颇类似我们曲艺中的说书弹词。

丧失掉它的运动自由，而且这样才使它的运动自由获得一种类似人类躯体通过牢固骨骼所得来的力量和确定性，有了骨骼，就可以防止不合式的姿势和运动，保证稳定和安全。这一点就把我们引导到关于伴奏音乐研究中的最后一个观点。

3. 第三个表现方式就是伴歌词的旋律歌调也要转向个别具体的特征，因而对在朗诵式乐调中占优势的原则不能毫不关心，而是要把这种原则变成它自己的原则，以便使自己获得原来缺乏的明确性，也使描绘特征的宣讲式乐调获得一种有机的结构和见出圆满自足的统一。因为象我们在上文已经讨论过的，旋律就已不能是空洞的，没有定性的。所以当时我主要只强调这一点：旋律在一切内容里都只表现心灵本身及其亲切情感，而心灵在这种和本身的统一中是处在一种享受幸福的心情，这种心情表现出来，就适应单纯的旋律，因为从音乐观点来看，这种单纯的旋律也表现出类似的统一和圆满地返回到本身的情况；我当时强调这一点，只是因为这一点涉及纯粹的旋律和朗诵宣讲式乐调的差别。但是现在却要把旋律的进一步的任务确定为这样：它要使本来象是须在它的范围之外活动的东西也变成它自己的财产，只有通过这种充实，变成既是旋律式的，也是宣讲式的，它才达到一种真正具体的表现。从另一方面来说，宣讲式的乐调也因而不再是独立和孤立的；而是通过被采用到旋律式表现里弥补了它自己的片面性。这种具体的统一之所以必要，理由就在于此。

为着把这种表现方式说得更详细一点，我们在这里须区分以下几个方面：

第一，我们要检阅一下适应旋律的歌词的性质，因为前已证明

歌词的明确内容对于音乐及其表现具有根本的重要性。

其次,我们要考虑到乐谱中出现的一个新的因素,即刻划性格特征的宣讲方式,我们研究这种宣讲方式,须看它和我们原已在乐曲中发见到的那个原则的关系。

第三,我们要研究在哪些种类音乐里,这种音乐表现方式才占最主要的地位。

3a) 在我们现在要研究的这个阶段,音乐不只是泛泛地伴随内容,而是要深入到内容的详细的具体特征,象我们在上文已经说过的。所以如果认为歌词的性格特征对旋律无足轻重,那就是一种有害的成见。与此相反,凡是风格宏伟的音乐作品总有一种由作曲家审慎选出,或亲手写出的优秀的歌词做基础。没有一个艺术家应该把它所处理的材料视为无足轻重,音乐家尤其不应如此,特别是在诗先已把内容的较确切的形式,史诗的,抒情的或戏剧的,替音乐家刻划好和写定了的情况下。

对于一种好的歌词所应提出首要的要求就是:歌词的内容本身要真正是纯结坚牢的。如果内容本身就呆板,平庸,枯燥和荒谬,就不可能根据它作出优秀的深刻的音乐作品。作曲家尽管用调味剂和香料,也不能用烧焦的猫来做成兔肉饼。在单纯的旋律里,歌词在大体上固然不能起很大的决定作用,但是也要本身就有真正的内容意义。另一方面,这种内容也不应有太重的思考气味和哲学的深度,例如席勒的抒情诗所表现的激情的广度就不是音乐的抒情方式所能充分表达的。埃斯库洛斯和梭福克勒斯的悲剧中的合唱也有这种情况,这类合唱在见解深刻之中却有丰富的想象和敏感,把个别细节刻划得淋漓尽致,作为诗来看,本身就已尽善

尽美了,就没有剩下什么让音乐来加工了,心灵仿佛不再有在这种内容上发挥作用使它表现于一些新的音乐运动的余地。所谓浪漫派诗的新的内容和处理方式却与此正相反。它们大部分本应具有素朴的民间风味,但是往往只是一种弄姿作态的,人为的,勉强装配的素朴,带来的不是真纯的情感,而只是勉强的通过思索费力造作的情感,低劣的眷恋情绪和卖弄风骚的技俩,过分地以枯燥,愚蠢和庸俗自豪,陶醉于毫无内容意义的情欲,妒忌,魔鬼的邪恶之类,对自己的优点和对这种淫荡卑鄙都一样沾沾自喜。① 这种诗里丝毫没有原始的单纯的真实的深刻的情感,如果音乐要在自己的领域里也采用这种办法,就会受到不能更大的损害。无论是深刻的思想还是毫无价值而沾沾自喜的情感都不能向音乐提供一种正确的内容。最适合于音乐的是一种中等诗。我们德国人不肯把这种诗看作诗,意大利人和法国人对于这种诗却有很好的敏感和才能。这种诗用来抒情时是极简单而真实的,用寥寥数语就写出一个情境和情感;用在戏剧里它就很生动鲜明,不用过多的错综复杂的情节,对个别细节也不精雕细刻,一般只钩出粗线条的轮廓,用意不在写出一部详尽完备的诗作品。这种诗必然只对作曲家提供一般基础,在这个基础上他可以按照自己的创造和对一切题旨的尽量发掘,来建成他的大厦,而且可以向许多方面自由活动。乐调既然应吻合歌词,歌词就不应尽量描绘出内容的个别细节,否则就会使音乐的宣讲流于琐碎零乱,弄出许多节外生枝,这样就会破坏统一和削弱整体效果。从这个观点看,人们对一首歌词是优秀的还是不合式的判断往往是错误的。例如我们往往听到人责备《魔

① 黑格尔对当时消极浪漫派的诗极端厌恶。

笛》[1] 歌词太平凡,实际上这是值得称赞的歌剧脚本之一。席侃尼德写过许多粗犷,离奇和呆板的作品,但是这个脚本却射中了目标。其中所写的夜的王国,王后,日的王国,宗教秘密仪式,入教典礼,智慧,爱情,各种考验都具有一种平凡的而在大体上却很优秀的道德品质——这一切加上乐调所表现的深刻而美妙的灵魂都是激发想象和感动人心的。

再举一些其它的例,在宗教音乐方面,大弥撒典礼的乐调所伴的拉丁歌词是很卓越的。它们用最简单的语言,时而表达出最普通的宗教信仰的内容,时而表达出信士群众的情感和意识发展中的重要阶段,这样就使音乐家有最宽广的加工的余地。伟大的《挽歌》[2] 和《颂圣诗》中的一些段落也是很可利用的。韩德尔也曾运用一些宗教的教义,特别是运用圣经中一些带有象征意义的段落和情境,来作为他的乐调的歌词,把这类材料刻划成为一个完满的整体。——至于抒情诗,特别宜于用来谱曲的是些情感真挚的小诗,尤其是形式简朴,语言简单而情感深刻,渗透到某一种情调和情感境界里去而又美妙地表达出来的作品,或是一些轻松愉快的作品。这类诗几乎每个民族都有。在戏剧领域里,我只想提到麦塔斯塔骚[3] 以及玛蒙特尔[4]。后者是一个富于敏感,有教养,很可爱的法国人,教过皮契尼[5] 的法语,他在戏剧作品中善于把发

① 莫扎特临死前(1791)所作的歌剧,歌词是由席侃尼德(Schikaneder)作的。

② 指基督教会弥撒典礼中替死人唱的安魂歌。

③ 麦塔斯塔骚(Metastasio,1698—1782),意大利诗人,写过一些悲剧。

④ 玛蒙特尔(Marmontel,1723—1799),法国百科全书派作家,写过一些悲剧和歌剧。

⑤ 皮契尼(Piccini,1728—1800),意大利作曲家。

展情节的熟练技巧和情节本身的兴趣跟美妙而爽朗的风格结合在一起。但是在一切这类作品之中首先应提到格鲁克[1]的一些著名的歌剧脚本，它们的题旨都很简单，范围只包括情感方面的最纯真的内容，例如母爱，夫妻爱，兄弟姊妹的爱，友谊，荣誉之类，他让这些简单的题旨和重要的冲突平平静静地展现出来。因此，所写的情绪始终是纯洁的，伟大的，高尚的，而且具有造型艺术的简朴。

3b）这种内容就适合表现于既重性格特征而又不失其为旋律式的音乐。要达到这个目的，歌词就不仅要表现出严肃的心胸，喜剧性和悲剧性的伟大情绪，深刻的宗教的思想情感以及人类心胸的力量和命运，而且作曲家还要全神贯注，对这种内容意义透彻地心领神会过才行。

此外，表现性格特征的音乐和旋律式的音乐这两方面的关系也很重要。我认为这里的主要的要求在于在这两方面之中，优先地位应永远属于旋律方面，因为只有它才能达到融贯和统一，而不应属于性格特征方面，因为它依靠一些互相脱节的个别细节。例如现代戏剧性的音乐往往追求强烈对比的效果，所用的办法是凭艺术技巧把互相对立的情绪挤压到同一个音乐发展过程里，使它们互相斗争。例如它一方面表现出欢乐，结婚典礼和庆祝宴会，另一方面又把仇恨，复仇，敌视之类情绪夹杂进去，结果是热闹，欢喜，跳舞的音乐跟激烈的争吵和最恶劣的分裂混作一团的大喧嚷。这种分裂破碎状态的对比，没有统一，时而把我们推向这一方面，时而又把我们推向另一方面，是与美的和谐背道而驰的，对立双方的性格特征的对比愈尖锐，它离开美的和谐也就愈远，于是旋律所应

① 格鲁克，已见前注。他和皮契尼同时，代表当时对立的两派。

有的心灵欣赏它自己和返回到它自己的情况就不可能出现了。一般说来,旋律方面与性格特征方面的配合总不免冒着一种危险,就是比较具体的特征描绘易于越出划得很细微的音乐美的界限，特别在要表现的是暴力,自私,罪恶,暴躁之类极端褊急的情绪时,这种危险就很大。如果音乐在这种情况下把明确的性格特征纳入抽象化的形式里,它就不可避免地走到歧途，变成尖锐生硬，简直没有旋律的音乐性质，甚至只是乱用些不和谐的噪音。

与此类似的情况在描绘个别特殊的性格特征中也可以发生。如果这些特征被视为各自独立的而过分突出地描绘出来，它们就很容易互相脱节,变成仿佛是静止孤立的,而在音乐的展现中却应有一个基本的进展运动,而这种运动应有一个始终不离的线索,上述的孤立化就会破坏音乐的流泻过程和统一。

伴奏乐的真正的音乐美在于单纯的旋律虽然发展成为性格特征的描绘,而在这种特殊具体化之中,旋律却仍保持着灵魂的支撑和统一的作用，正象拉斐尔的绘画作品中的描绘性格特征的方面始终保持着美的调质。这样,旋律方面就充满着意义,尽管描绘了明确的个别特征，它起着渗透到一切和统摄一切的灌注生气的作用，具有性格特征的个别特殊的因素显得只是某些受到定性的方面从这旋律中脱颖而出，这些方面总是经常要返回到上述的统一和生气灌注。不过在音乐里想找到正确的标准,要比在其它各门艺术里较为困难，因为音乐比较容易把上述两种对立的表现方式拆散开来。所以几乎在某个时代里对于音乐作品的评判总是有分歧的。一派人只重视旋律方面，而另一派人却偏袒性格特征较强的作品。例如韩德尔在他的歌剧里对于某些个别的抒情片段也要求

表情严格，而在当时就往往和演奏他的作品的意大利歌手们发生冲突，后来由于听众都站到意大利人一边去了，被迫完全转到只谱颂圣乐章，在这方面他的创造才能算是用得其所。在格鲁克派和皮契尼派之间长久而热烈的争执也是很著名的。卢骚也反对早期法国缺乏乐曲式的音乐，袒护富于乐曲意味的意大利音乐。最后，在目前也有拥护和反对罗西尼①和意大利新派的两派人之间的争执，反对派责备罗西尼的音乐只产生一种空洞的耳痒的感觉，但是如果我们更深入地体会他的旋律，就会觉得他的音乐是最富于感情和才智的，有力量深入人心的，尽管他不从事于描绘性格特征，而我们德国人凭较生硬的音乐知解力，就特别爱好这种描绘。无可讳言，罗西尼对他的歌词往往不忠实，让他的乐曲随意自由驰骋，使得听众只有一种选择：或是拘守题材，对和题材不一致的旋律感到不满；或是放弃内容，无拘无碍地全神贯注地，享受作曲家的自由的信任灵感的旋律以及其中的灵魂。

3c）最后，关于伴奏音乐的最主要的种类，我想谈得简略些。

作为第一个主要种类，我们可以举教堂音乐。由于这种音乐所处理的不是个人的主体情感而是一切情感的实体性的内容意蕴，或则说，信士群众作为集体的普遍情感，它绝大部分具有史诗的纯真坚实，尽管它并不为叙事而叙事。艺术的构思在不假道于叙事之中如何仍能成为史诗的，我们将来在详细讨论史诗时还要就这个问题加以分析。这种基本的宗教音乐，在音乐一般所能创

① 罗西尼（Rossini，1792—1868），意大利作曲家，当时旋律派和性格特征派的争执实际上是音乐方面形式与内容的争执，旋律派着重音乐形式的融贯完整，性格特征派着重描写内容与特殊细节。黑格尔是偏袒旋律派的。

作出的作品之中，是最深刻和最富于感动力的。因为这种音乐代表僧侣替信士群众祈祷，它在天主教范围里才有真正的地位，例如弥撒典礼中的乐曲，一般作为教堂中各种活动和庆祝中的主要点缀。耶稣教或新教也有教堂音乐的作品，它们在宗教意义上最深刻，而且从音乐的构思和创作方面看，也很结实，具有丰富的内容。巴赫在这方面是杰出的大师，只有到现代，人们才开始学会珍视他的伟大的才能，他表现出真正的新教精神，很强健，仿佛学问也很渊博。但是新教在教堂音乐方面不同于天主教旧方向的新发展，主要差别在于它使起源于基督临刑庆祝典礼的颂圣乐章达到完备的形式。在我们的时代里，在新教中音乐当然已不再和教堂礼拜紧密结合在一起了，不再用在宗教典礼中了，于是它就变成一种学者们的练习，而不再是有生气的作品了。

其次是抒情的音乐。它以旋律的形式表现个人的心情，须尽量避免只是描绘性格特征式和宣讲式的调子，尽管也可以把歌词的具体内容(无论是宗教的还是其它性质的)纳入它的表现里。但是不能回到平静和达到终结的激烈情绪，没有达到和解的心情分裂以及单纯的内心的深刻的痛苦都不大适宜于抒情的音乐，放在戏剧的音乐中作为某些个别的部分就比较适宜。

第三是戏剧的音乐。古代悲剧里就已有音乐，但是音乐在古代悲剧中并不占优势，因为在真正的诗作品里应居首位的是语言的表现以及诗人对思想情感的刻划，至于音乐则由于和声与旋律在古代都还没有发展到基督教时代的高度，只能为语言的表现服务，其作用在于通过音乐节奏来提高诗中语文的音乐性，使诗更能深入人心。但是在它用在教堂音乐和抒情音乐里都已达到很完善

的程度之后，戏剧的音乐就获得了一种独立的地位，这就是在近代歌剧和小乐剧之类作品里。不过从歌唱方面来看，小乐剧是一种较不重要的中间品种，它只把说话和歌唱，音乐和非音乐的因素，散文语言和旋律式的歌调机械地杂糅在一起，人们通常说，戏剧中的歌唱一般都很不自然，但是这种责备未免太苛，倒是更可以用来反对歌剧 其中从头到尾，每一种思想，情感，情欲和决断都是由歌伴随着和表现出来的。反之，小乐剧倒有理由可辩护，如果它碰到情感和情欲比较活跃或一般适宜于音乐描绘的地方才让音乐介入。但是它把对话部分的散文式的闲谈和经过艺术处理的歌唱部分夹杂在一起，这总是一个缺点。这就是说，通过艺术而得到的解放还不完全。在正式的歌剧里却不然，一个完整的情节从头到尾都是用音乐方式来处理的。如果音乐所采用的主要内容是情感的内在方面，处在各种不同情境中的个别的和一般的情调以及情欲的冲突和斗争，通过最完满的表情，把这类内容突出地表现出来，我们就会永远从散文世界搬到一种较高的艺术世界，整部作品都会保持住这种艺术世界的性格。① 滑稽的闹剧② 与歌剧不同，它用家喻户晓的大家都喜爱的老调子来歌唱一些零星的押韵的俏皮话，歌唱仿佛是对它自己的嘲讽。被歌唱的东西应带有开玩笑的摹拟意味，主要的风趣在于对歌词及其中笑话的理解；歌唱一完毕，想到这种话竟要用歌唱的方式说出来，我们马上就要笑起来。③

---

① 这是歌剧的理想，不一定就能达到。黑格尔对近代歌剧并不赞赏，参看最后一卷论戏剧体诗中关于歌剧的部分。

② 原文是 Vaudeville，一种轻松愉快的带有滑稽意味的小歌舞剧。

③ 在西方和在我国一样，诗歌音乐和舞蹈是同源的。黑格尔着重地谈了音乐和诗歌的关系，至于对音乐舞蹈的关系却只字未提，似是一个漏洞。

b）独立的音乐

我们在上文已把旋律式的音乐和造型的雕刻的那种独立自足，本身融贯一致的情况相比，至于宣讲式的音乐则使我们再度看到近似绘画的那种描绘个别细节的艺术类型。这种较明确的性格描绘之中有一系列的分散开来的特征，就不易由较简单的人类口音的运动过程表达其全部丰富内容的，所以就要加上器乐伴奏。音乐愈要展现多方面的生活，也就愈需要器乐伴奏。

其次，除掉伴歌词的采用描绘性格特征的文字表现方式的旋律之外，还另有一种旋律，在运用音乐之外，还有自己特有的采取明确观念形式而被传达出来的内容，把这种内容纳入音乐运动的自由演变①。本来音乐的本原就是主体内心生活，但是具体自我的最深刻的内心生活是单纯的主体性，还没有结合到固定的内容而受到定性，所以还没有被迫朝这一方面或那一方面活动，而是一种不受拘束的自由运动，只需要本身融贯一致。如果这种单纯的主体性也要享受表现于音乐的权利，它就得脱离一种既定的歌词，由它本身决定它的内容和表现的过程和性质，作品的统一和发展，一个贯串始终的基本思想以及旁迁他涉，节外生枝之类②，由于这里整体的意义不是能用文字来表现的，它就只能用纯粹的音乐的手段来表现。这就是上文已提到的“独立的音乐”这一领域中的情况。伴奏的音乐要在本身以外取得它所要表现的内

① 原文是 Freiwerden，法译作“完全的自由”，俄译作“声音的自由游戏，内容的自由发展。”

② 即按自己的本质规律决定自己的发展，“无待外求”，这就是声音的自由运动。

容，因而在它的表现中须涉及不是它作为音乐所特有的而是属于另一门艺术即诗的东西。但是音乐如果要成为纯粹的，它就必须摆脱上述不是它所特有的因素，即完全抛弃文字的明确性，从而获得完全的自由。我们现在所要详细讨论的就是这一点。

我们在伴奏的音乐里就已看到这种走向自由运动的开始。因为有时固然是诗词在把音乐推向后面，迫使音乐处于服从地位，也有时是音乐在安静地回翔于文字的特殊具体的定性之上，或是完全摆脱文字所已表达出来的思想意义而凭自己的意愿去自由回旋，无论采取的是欢乐的还是哀伤的情调。这种现象在听众中也可以看到，特别是在涉及戏剧音乐的时候。这就是说，歌剧包括许多因素，例如山水风景和其它地方色彩，情节的发展过程，偶然事件，仪仗和服装之类；另一方面还有情绪及其表现。所以在歌剧里内容是双重的，即外在的情节和内在的情感。单就情节来说，尽管它是一切个别部分的综合体，它的发展过程毕竟不大适宜于音乐的表现，大部分要靠用文字去叙述。观众很容易倾向于不爱听这一方面的内容，特别是不爱听人物交谈和台词朗诵，而集中注意于真正是旋律性的和音乐的方面。前文已经说过，在意大利人中间特别有这种情况，最近的意大利歌剧每逢插入无聊的对话部分或其它琐屑细节时，听众就不爱听，互相间谈起来或用其它方式来消遣，等到演奏到真正的音乐部分，听众才又聚精会神地静听和欣赏。从此可见，作曲家和听众都倾向于完全摆脱歌词的内容而把音乐作为一种独立的艺术来处理和欣赏。

1．但是这种真正独立自由的领域不能是受歌词约束的伴奏的音乐，而只能是器乐。因为人的口音象上文已经指出的，是整个主

体内心生活所特有的声响，这种主体内心生活也可以表现于观念和文字，但是只有自己的口音和歌声才是适合的工具，才能把它所观照到的内心世界(这是处在情感的聚精会神状态的)表现出来使人听到。但是对于器乐来说，就没有这种要有陪伴的歌词的理由，所以在器乐里专守音乐所特有的范围的音乐才开始占统治地位。

2. 这种器乐的独奏或合奏可以取四重奏，五重奏，六重奏和交响曲之类形式，无须用歌词和人的口音，并不根据一种本身就很明白的思想过程，所以一般只用来表现抽象的情感，而这种抽象的情感也只能以一般(抽象)的方式表现在这种音乐里。这种音乐的主要旨趣在于和声与旋律的运动的往复和起伏，进展方面的快慢，轻重段落分明和轻妙流利，凭音乐所能掌握的一切手段对旋律的精心刻划，即各种乐器在合奏中承续转变低回往复之类所表现的艺术性的协调。因此，主要是在器乐领域里，**一般音乐爱好者**和**音乐内行**之间开始显出重要的差别。**音乐外行**在音乐中所喜爱的主要是可以凭知解力来了解的情感和思想的表现，是题材和内容，所以特别爱听伴奏的音乐；**音乐内行**却不然，他熟悉各种乐音和乐器的内在的音乐关系，他爱器乐只取其中对和声与旋律的错综曲折的形式的艺术的运用，他完全沉浸在这种音乐里，要靠他所听到的引起兴趣的细节和他所熟悉的法则和规律进行比较，以便对演奏的成就能更好地评判和欣赏，尽管他碰到某一种他所不习惯的进展和转变的技巧时，艺术的新的创造才能也往往使他这位内行感到迷惑。这种完全沉浸到音乐里的状态在单纯的音乐爱好者之中却是罕见的。一般音乐爱好者只想沉浸在声音的这种迷离恍惚的荡漾中，去找一种精神的立足点以便掌握进展的线索，特别是掌

握在他自己灵魂里引起共鸣的东西，也就是要找出较明确的思想和较确切的内容。由于这个缘故，音乐对于这种听众总是象征性的，但是等到他试图探索这种象征的意义时，他就会继续不断地碰到无法解决的谜语似的难题，它们一般是既可以这样解释，又可以那样解释的。

就**作曲家**方面来说，他固然在作品中摆进一个确定的意义，一种思想和情感的内容以及这种内容的段落分明的完满自足的发展过程，但是他也可以与此相反，不受这种内容的拘束，只在作品的纯粹音乐结构以及这种结构的巧妙上下工夫。不过这样做出来的作品很容易成为无思想无情感的，也无须有教养和心灵两方面的深刻意识。由于可以有这种内容空洞的音乐，所以我们不仅看到作曲家的才能往往在幼年时期就已很发达，而且也有一些有才能的作曲家从少到老都是些最不自觉，最缺乏内容的人。所以比较深刻的作曲家即使在器乐里也要同时注意到两方面，一方面是内容的表现，尽管还不很确定，另一方面是音乐结构，因而他可以自由任意，时而侧重旋律，时而侧重和声方面的深度，时而侧重个性特征，或是把内容和表现形式这两种因素融化在一起。

3. 我们一开始就已把无拘无碍地运用音乐创作方式的主体性定为这一阶段的音乐的一般原则了。这种不受某一现成内容束缚的独立性多少不免要使主观任意性在一种难以严格界定的范围里发挥作用的余地，因为这种音乐创作方式尽管也有一定的规则形式，主观幻想也要受这些规则和形式的节制，这类规则毕竟是通套的，至于在具体细节方面，主体仍有无限广阔的天地可以任意自由回旋，只要他不越出声音关系的性质所定的界限。此外，随着这

一类型的音乐仍继续发展,主观任意性终于变成毫无约束的主子,和旋律表现的稳定进展并且紧随歌词内容的伴奏音乐不同,可以自由驰骋奇思幻想,运用突然的中断,俏皮的玩笑,使人迷惑的紧张,匆促的转变,跳跃和闪电式的运动以及出人意料的效果等等。

c) 艺术的演奏

在雕刻和绘画里,摆在我们眼前的艺术作品是独立的客观存在的艺术家活动的结果,而不是这种活动本身,不是实际的活生生的创作过程。如果要使音乐的艺术作品呈现到我们耳里,情形却与此相反,我们已经说过,演奏的艺术家却象戏剧诗的演员一样在活动,要作为一个活生生的人站出来,使他自己变成一种受到生气灌注的艺术作品。

我们在上文已经见到,音乐是向两个方面发展的,或是适应一个确定的内容,或是独立自由地走自己的道路,我们现在也可以把音乐演奏的艺术分为两个主要的品种。一种是演奏者完全沉浸在既定的艺术作品(乐谱)里,谨守现成的作品原已包含的东西,不越雷池一步;另一种是演奏者不只是在复演,而是在创造表现方式或演奏方式,总之,他的真正的灌注生气的作用不仅来自摆在面前的乐谱,而主要地是来自他自己所特有的手段。

1. 在史诗里,诗人把一个发生事迹和情节的客观世界展现给我们看,所以诵史诗的人只能隐藏起来,完全不介入他所演述的事迹和情节。他愈不介入,效果也就愈好;他甚至可以用单调的毫无生气的音调去演述。产生效果的关键是诗人的刻划和叙述而不是诵诗者的实际叙述中所用的音调。从此我们也可以得出头一种音

乐演奏方式的规律,这就是:如果作品(曲谱)也具有与史诗类似的客观完美,作曲家本人原来只把主题和贯串在主题里的情感谱到乐调里,演奏也就应该取客观的方式。演奏的艺术家不仅无须凭自己的意思添油添醋,而且绝对要避免这样办,以免使效果遭到破坏。他须完全服从作品的性格,使自己只成为一个敬听指使的器官。不过在服从之中,他也不应该降低到只是一个手艺人的地位,实际上就往往有这种情形,只有在街上演奏手风琴的卖艺人才许这样演奏。如果演奏是艺术性的,艺术家就要当心不要产生他只是一架音乐的留声机的印象(这种留声机只是机械地复述一段指定的曲谱),而是要把作曲家的全副心神灌注到作品里去,使它具有生气。不过这种灌注生气的熟练手腕也只应限于用来正确地解决作品(曲谱)中技巧方面的难课题,同时却不仅丝毫不露辛苦克服困难的挣扎痕迹,而且还要显出在这种困难情况中能充分自由地活动。所以从精神方面来看,演奏的天才在于在实际演奏中能达到作曲家的精神高度,使作品现出生气。

2. 如果作曲家本人在作品中原来就已让主体方面的自由和任意性占上风,一般不大追求表现方式都尽善尽美,情况和上文所说的就不同了。在这里有时来自熟练技巧的大胆是用得其所的,有时演奏的天才不能局限在复演现成的曲谱上,而是要扩充到一个程度,以至艺术家本人在演奏中同时在作曲,弥补缺陷,使肤浅的东西深刻化,使本无生气的东西获得生气,这样他就显得简直在独立地创作。例如在意大利歌剧里就有这种情况,歌唱家总有广阔的自由发挥作用的余地,特别是在“花招”方面;因为意大利歌剧里宣讲部分本来就已离开歌词的内容,所以这种独立的演奏也就

成为灵魂的一种自由的旋律的流转运动，灵魂在独立地发出歌声和凭自己的回翔和腾空高举之中来自得其乐。人们说，罗西尼①使得歌唱家们的任务变得太容易了，这种责备也只有一部分是正确的。他实际上使得歌唱家的任务变得很难，因为他把很多的东西移交给具有天才的独立的演奏家去自行处理了。如果演奏家果真有天才，他所产生的艺术作品就会有完全独特的美妙风味。我们就不仅看到一件艺术作品，而且还看到艺术家的创作活动本身。在作品和创作活动都这样活生生地出现在面前时，我们就把地点，时机，在宗教典礼中的确定的地位，戏剧情境的内容和意义之类外在的条件都忘去了，我们无须有，也不愿意有一种歌词。剩下来的只有情感的一般调质，在这种情感调质的氛围中，艺术家的镇静自持的灵魂尽情地流露自己，显出他的创造才能，他的深刻的心情以及他对技巧的熟练掌握。只要这种情况发生时可以看出才智和值得喜爱的品质，演奏家还可以在旋律中穿插一些带有谐趣，幻想和巧妙手法的“花招”，让自己听命于暂时的兴致和影响。

3. 第三，如果所用的工具不是人的口音而是某一种乐器，上文所说的生动性还会显得更奇妙。这就是说，乐器所发的声响离灵魂的表现较远，一般是一种外在的死的东西，而音乐却是内心的运动和活动。如果乐器的外在性完全消失，如果内心的音乐透过外在的现实而涌现出来，这种异于人声的乐器在熟练的演奏之中就会成为艺术家灵魂的一种最适合的构造完善的工具。例如我回想起青年时代听过的一位弹吉他琴的神手。他替这种卑微的乐器

① 罗西尼，流行的曲谱有《奥赛罗》，《摩西》，《威廉·特尔》等等。

作了一些缺乏艺术趣味的军乐曲。如果我记得不错，他原是一个纺织工人，同他谈起话来，他显得很迟钝，沉默寡言。但是一旦他弹起琴来，人们马上就忘掉他的作品（乐谱）缺乏艺术趣味，正象他忘掉他自己那样。他把他的整个灵魂都放在吉他琴里，仿佛不知道世间还有什么演奏比他自己在声音中倾吐心灵的演奏还更高明，因此他产生了奇妙的效果。

这样一种熟练的演奏在登峰造极时不仅显出值得惊赞的对外在事物[①]的驾驭，而且也显出内心方面的毫无约束的自由，因为演奏者以游戏的态度克服了象是不可克服的困难，巧妙地耍出一些花招，加一些穿插，突然开一个俏皮的玩笑，在他的独到的发明创造中，连离奇古怪的东西也变成值得欣赏的。一个贫乏的头脑当然不能创造出独出心裁的艺术作品，但是天才的艺术家却在这种作品中显出他对乐器的神奇的掌握，他的熟练手腕知道怎样去克服乐器的局限性，往往可以在这种乐器上奏出和其它乐器完全不同的声响，大胆地证实他在克服乐器的局限性方面所取得的胜利。听到这种演奏，我们就欣赏到最高度的音乐生动性以及其中神奇的秘密，这就是一个外在的工具居然能变成一种完全活的工具；这时我们就看到艺术家内心的构思以及凭天才想象的演奏手腕在瞬息间的神思焕发中和一纵即逝的生活中，象闪电似地突然涌现在我们眼前。

这就是我从音乐里所听到和感觉到的一些最基本的方面。我把我所抽绎出来的一些一般性的看法综合起来，作为本篇对音乐的研究。

① 指吉他琴。